
UNIVERSITY OF ST. MICHAEL'S COLLEGE
3 1761 01891508 2



PAUL BOURGET

NOUVEAUX ESSAIS

DE

PSYCHOLOGIE CONTEMPORAINE

M. DUMAS FILS — M. LECONTE DE LISLE

MM. DE GONCOURT — TOURGUÉNIEV — AMIEL



PARIS

ALPHONSE LEMERRE, EDITEUR

27-31 PASSAGE CHOISEUL 27-31

M DCCC LXXXVI

NOUVEAUX ESSAIS

DE

PSYCHOLOGIE

CONTEMPORAINE

PAUL BOURGET

NOUVEAUX ESSAIS

DE

PSYCHOLOGIE CONTEMPORAINE

M. DUMAS FILS — M. LECONTE DE LISLE

MM. DE GONCOURT — TOURGUÉNIEV — AMIEL



PARIS

ALPHONSE LEMERRE, EDITEUR

27-31 PASSAGE CHOISEUL 27-31

M DCCC LXXXVI

PRÉFACE

A MADAME EDMOND ADAM.

Madame,

Vous m'avez permis d'écrire votre nom en tête de ce volume, le second et le dernier de mes *Essais de Psychologie contemporaine*. Ce livre a été publié, chapitre par chapitre, dans la Revue que vous dirigez. Vous avez cru en lui dès le premier jour, et votre confiance m'a donné le courage nécessaire pour le mener à terme parmi des travaux d'un ordre bien différent. Je ne fais donc, en vous le dédiant, que payer une dette, si tant est qu'on puisse jamais reconnaître ce bienfait incomparable : une parole d'encouragement donnée à l'heure où l'esprit en avait l'intime

besoin... Aujourd'hui ce tableau des tendances sociales de notre littérature sous le second Empire est achevé, dans la mesure où j'étais capable de cet achèvement. Tous les noms célèbres n'y sont pas, il s'en faut de beaucoup, ni toutes les idées. Il s'est rencontré, durant cette période qui va du coup d'État jusqu'à la guerre d'Allemagne, d'autres poètes que Baudelaire et M. Leconte de Lisle, d'autres romanciers que Flaubert et les Goncourt, d'autres dramaturges que M. Dumas, d'autres philosophes que MM. Renan et Taine. Pareillement, Stendhal n'est pas le seul écrivain, parmi les prédécesseurs, chez qui la sensibilité contemporaine ait pu reconnaître une image antidatée d'elle-même, ni Tourguéniev et Amiel les seuls, parmi les étrangers, chez qui cette sensibilité ait pu étudier cette image d'elle-même transposée, si l'on peut dire, et modifiée par l'exotisme. Je me suis borné cependant à ces dix physionomies parce qu'elles m'ont paru les plus capables de manifester la thèse qui circule à travers ces deux volumes, à savoir que les états de l'âme particuliers à une génération nouvelle étaient enveloppés en germe dans les théories et les rêves de la génération précédente. Les jeunes gens héritent de leurs aînés une façon de goûter la vie qu'ils transmettent eux-mêmes, modifiée par leur expérience propre à ceux qui viennent ensuite. Les œuvres de littérature et d'art sont le plus puissant moyen de transmission de cet héritage psychologique. Il y a donc lieu d'étudier ces œuvres en tant qu'éducatrices des esprits et des cœurs. C'est toute la méthode que j'ai tenté d'appliquer à plusieurs de nos grands aînés qui se trouvent,

sans le savoir et par la seule vertu de leur talent, exercer, sur ceux qui viennent, une irrésistible, une constante propagande d'idées et de sentiments.

Le résultat de cette minutieuse et longue enquête est mélancolique. Il m'a semblé que de toutes les œuvres passées en revue au cours de ces dix essais une même influence se dégageait, douloureuse et, pour tout dire d'un mot, profondément, continuement pessimiste. Et, de fait, l'existence du pessimisme dans l'âme de la jeunesse contemporaine, est reconnue aujourd'hui par ceux-là même à qui cet esprit de négation et de dépression répugne le plus. Je crois avoir été un des premiers à signaler cette reprise inattendue de ce que l'on appelait en 1830, le mal du siècle. On croyait en avoir fini avec la race d'Obermann et de René. Voici que des romans se publient, aussi désenchantés que le chef-d'œuvre de Senancourt, des poèmes aussi amers que les sonnets de Joseph Delorme. Il y a une différence évidente de rhétorique et de procédé. Le *Bel-Ami* de M. de Maupassant, pour être aussi nihiliste qu'*Obermann*, présente son nihilisme d'une autre façon, et les extrêmes disciples de Baudelaire traduisent leur sentiment de la décadence avec des rythmes fort différents de ceux de Sainte-Beuve. Qu'importe si des paroles diverses traduisent la même impression d'absolu, d'irrémissible découragement? Chateaubriand encadrait son inguérissable dégoût dans les horizons d'une lande Bretonne, où se dressaient les tours du vieux château paternel. Nos pessimistes encadrent leur misanthropie dans un décor Parisien et l'habillent à la mode du jour au lieu de le draper dans un manteau à la Byron.

Pour le psychologue, c'est le fond qui est significatif, et le fond commun est, ici comme là, dans l'*A Rebours*, de M. Huysmans comme dans l'*Adolphe* de Benjamin Constant, une mortelle fatigue de vivre, une morne perception de la vanité de tout effort. Ce n'est point là une simple attitude ; il y a un accent de vérité qui ne saurait tromper dans les livres dont je parle. Ce n'est point là une simple imitation et quand on a signalé l'influence de Schopenhauer, on n'a rien dit. Nous n'acceptons que les doctrines dont nous portons déjà le principe en nous. Pourquoi ne pas reconnaître plutôt que toute une portion de la jeunesse contemporaine traverse une crise. Elle offre les symptômes, visibles pour tous ceux qui veulent regarder sans parti pris, d'une maladie de la vie morale arrivée à son période le plus aigu. On s'écrie : c'en est donc fait de la vieille gaieté Française... — Entre parenthèses je cherche en vain cette gaieté, cette légère et allègre manière de sourire à la vie en la chansonnant, et dans Pascal, et dans la Rochefoucauld, et dans La Bruyère, et dans Bossuet, lesquels furent cependant des génies de pure tradition Française. — Mais si cette gaieté s'en est allée presque entièrement, n'existe-t-il pas une cause ou des causes à cette disparition ? Si la belle vertu de vaillance a cédé la place à l'inutile et morne « à quoi bon », si la conscience de la race paraît troublée, n'y a-t-il pas lieu de rechercher la raison de ce trouble visible ? Par des épigrammes on a tôt fait de montrer que les écrivains désespérés s'accommodent pourtant à la vie ; on les saisit en flagrant délit de contradiction avec les théories et les sentiments de

leurs livres. Que prouve cette contradiction? Que l'homme est complexe, que la pensée et les actes ne vont pas toujours de compagnie, que l'instinct de durer persiste, invincible aux raisonnements. Depuis quand la maladie a-t-elle été une chose absolue, non susceptible de degrés, non conciliable avec une certaine portion de santé? Tant mieux si ce reste de santé permet que le patient continue d'aller et de venir, et de faire figure d'homme. Est-ce un motif pour ne pas étudier le mal dont il souffre, surtout si la contagion de ce mal s'étend et menace d'envahir un grand nombre d'autres personnes qui n'auront pas, elles, la force de résister avec autant d'énergie?

Ces deux volumes d'*Essais* contiennent une suite de notes sur quelques-unes des causes du pessimisme des jeunes gens d'aujourd'hui. Elles commençaient d'agir, ces causes profondes, sur ceux qui étaient des jeunes gens en 1855, et qui nous ont transmis une part de leur cœur, rien qu'en se racontant. J'ai essayé de marquer le plus fortement que j'ai pu à propos de ces Maîtres de notre génération, celles de ces causes qui m'ont paru essentielles. A l'occasion de M. Renan et des frères de Goncourt j'ai indiqué le germe de mélancolie enveloppé dans le dilettantisme. J'ai essayé de montrer, à l'occasion de Stendhal, de Tourguéniev et d'Amiel, quelques-unes des fatales conséquences de la vie cosmopolite. Les poèmes de Baudelaire et les comédies de M. Dumas m'ont été un prétexte pour analyser plusieurs nuances de l'amour moderne, et pour indiquer les perversions ou les impuissances de cet amour, sous la pression de l'esprit d'analyse. Gustave Flaubert,

MM. Leconte de Lisle et Taine m'ont permis de montrer quelques exemplaires des effets produits par la Science sur des imaginations et des sensibilités diverses. — J'ai pu, à l'occasion de M. Renan encore, des Goncourt, de M. Taine, de Flaubert, étudier plusieurs cas de conflit entre la Démocratie et la haute culture. On remarquera que ce sont là des influences qui continuent à peser sur la jeunesse actuelle. Plus que jamais l'abus de la compréhension critique multiplie autour de nous les dilettantes, comme la facilité des voyages les cosmopolites. Plus que jamais la vie de Paris permet aux jeunes gens de compliquer leurs expériences sentimentales, et plus que jamais la Démocratie et la Science sont les reines de ce monde moderne qui, jusqu'à présent, n'a pas trouvé de procédé pour alimenter à nouveau les sources de vie morale qu'il a taries. Ajoutez à cela que la génération nouvelle a grandi parmi des tragédies sociales inconnues de celle qui la précédait. Nous sommes entrés dans la vie par cette terrible année de la guerre et de la Commune, et cette année terrible n'a pas mutilé que la carte de notre cher pays, elle n'a pas incendié que les monuments de notre chère ville; quelque chose nous en est demeuré, à tous, comme un premier empoisonnement qui nous a laissés plus dépourvus, plus incapables de résister à la maladie intellectuelle où il nous a fallu grandir. — Pour quelles destinées? Qui le saura? Qui prononcera la parole d'avenir et de fécond labeur nécessaire à cette jeunesse pour qu'elle se mette à l'œuvre, enfin guérie de cette *incertitude* dont elle est la victime? Qui nous rendra la divine vertu

de la joie dans l'effort et de l'espérance dans la lutte?

Quand le premier volume de ces *Essais* fut publié, les critiques me dirent: apportez-vous un remède au mal que vous décrivez si complaisamment? Nous voyons votre analyse, nous ne voyons pas votre conclusion. Et j'avoue humblement que, de conclusion positive, je n'en saurais donner aucune à ces études. Balzac, qui s'appelait volontiers un docteur ès sciences sociales, cite quelque part ce mot d'un philosophe chrétien : « Les hommes n'ont pas besoin de maîtres pour douter. » Cette superbe phrase serait la condamnation de ce livre, qui est un livre de recherche anxieuse, s'il n'y avait pas, dans le doute sincère, un principe de foi, comme il y a un principe de vérité dans toute erreur ingénue. Prendre au sérieux, presque au tragique, le drame qui se joue dans les intelligences et dans les cœurs de sa génération, n'est-ce pas affirmer que l'on croit à l'importance infinie des problèmes de la vie morale? N'est-ce pas faire un acte de foi dans cette réalité obscure et douloureuse, adorable et inexplicable, qui est l'Ame humaine? C'est parce que vous avez reconnu dans mon œuvre ce culte passionné de la Psyché mystérieuse, que vous l'avez accueillie avec tant de sympathie, Madame, vous dont le nom signifie le contraire de pessimisme et de découragement. Laissez-moi vous en remercier encore et me dire votre très reconnaissant et très respectueux ami,

PAUL BOURGET.

Paris, 14 Novembre 1885.

I

M. Alexandre DUMAS Fils

PSYCHOLOGIE

CONTEMPORAINE

M. ALEXANDRE DUMAS FILS

Lorsqu'un homme de lettres a remué son époque au degré où l'a fait M. Alexandre Dumas fils ; lorsque dans ses romans, et à force de pénétrer profondément le vif et les entrailles de cette époque, il a créé des types devenus du premier coup populaires, que dans ses comédies il a transformé le moule du théâtre et marqué cet art difficile d'une ineffaçable empreinte, que dans ses brochures et ses préfaces il a jeté son mot, et un mot indépendant, sur vingt questions vitales de la société, — ce n'est pas dans un chapitre de livre que l'on peut avoir la prétention de résumer toute cette œuvre, d'étreindre toute

cette esthétique, de ramasser toute cette psychologie... C'est assez dire que je ne dessinerai pas ici un portrait en pied de M. Dumas. Dans cette suite d'études consacrées aux chefs de la littérature contemporaine qui ont exprimé, propagé par suite, des nuances de sensibilité singulières, je devais arriver à ce maître exceptionnel et inquiétant qui a secoué plus qu'aucun autre les nerfs malades de notre génération. Fidèle à la méthode que j'ai suivie dans la première série de ces *Essais* à l'occasion de Baudelaire, de M. Renan, de Gustave Flaubert, de Stendhal et de M. Taine, je voudrais examiner les écrits de cet homme, en tant seulement qu'ils sont un signe de quelques états, sinon tout à fait nouveaux, au moins très renouvelés, d'un certain nombre d'âmes françaises vers la fin du XIX[e] siècle. On ne s'étonnera donc pas si cette étude toute psychologique et morale, néglige plusieurs problèmes de technique, tels que celui du réalisme au théâtre et celui du style dans le dialogue, ou bien encore quelques points d'histoire littéraire. L'analyse des étapes successives par lesquelles a passé l'esprit de M. Dumas et des causes probables de ces passages serait un de ces points. A qui se proposerait d'épuiser cet ample sujet,

un fragment de volume ne suffirait point. Il y faudrait le volume tout entier. On en trouvera ici quelques pages.

I

LE MORALISTE

M Alexandre Dumas fils a, dès le premier jour, possédé ce don précieux d'éveiller l'écho. Son premier grand roman et sa première grande comédie furent des événements publics. Aujourd'hui et après trente années, qu'il donne un nouveau roman et une nouvelle pièce, la curiosité de Paris s'enflammera, aussi ardente. Ce don du retentissement immédiat, électrique, d'autres l'ont eu, qui n'avaient pas sa valeur d'artiste. C'est qu'aussi bien cette valeur y est étrangère. La foule qui se passionne, mouvante et vague, autour d'un livre ou d'une pièce, et les met à la mode, n'est pas artiste, au sens où les initiés entendent ce terme. Elles est obtuse aux beautés de forme, les plus importantes au regard des cénacles, — les seules importantes, dirais-je pour ma part, puisque la forme et le fond ne sauraient

être considérés comme des choses distinctes, et que mal écrire, c'est toujours, et partout, mal penser. La foule admire avec une égale sincérité de très médiocres et de très beaux vers, de la bonne prose et de la détestable, et cela pour des raisons qui tiennent à sa conception toute pratique et positive de la littérature. Elle est composée, cette foule à demi instinctive, de créatures qui agissent et qui pâtissent, pour lesquelles le dilettantisme et la contemplation n'existent point, qui vivent d'abord et qui veulent vivre. Il n'y a pas d'arbitraire dans ces âmes qu'une profonde et inconsciente logique conduit... à quoi? uniquement et invinciblement à la satisfaction de leurs besoins. Il faut, à cette foule, une littérature qui soit, pour son esprit et pour son cœur, ce que le pain et le vin sont pour sa chair. Ouvrière, elle demande des outils de l'ordre spirituel. Elle veut *se servir* du livre qu'elle lit, de la pièce qu'elle entend. Pauvre foule, si obscure et qui va se quêtant une conscience, inquiète au fond et qui mendie un apaisement!... Ah! donnez-moi une parole dont je fasse usage demain, ce soir, quand je devrai me décider, diriger les miens, conduire ma pensée. J'ai des enfants, parlez-moi d'eux. J'ai une femme, parlez-moi d'elle. Tant de nuit

pèse sur ce monde, soi-disant civilisé, mais qui n'a fait qu'épaissir ses ténèbres en éteignant les vieilles lumières ! Appelez-moi, vous qui savez. Est-ce par ici que je dois aller ?... Si la voix de M. Dumas a tout de suite dominé cette plainte de la foule, cette domination n'a été due ni aux chefs-d'œuvre d'architecture dramatique, ni aux scintillements d'esprit qui assurent à l'auteur de la *Visite de Noces* et de l'*Ami des Femmes* un si haut rang parmi les habiles de la scène. Non. Mais cette voix prononçait précisément les paroles dont cette foule avait le besoin. Elle disait sur l'amour, sur l'argent, sur l'adultère, sur les rapports des enfants et des parents, sur la plaie de la prostitution, des phrases qu'il était nécessaire qu'une bouche humaine jetât dans l'air de l'époque. La foule a couru vers cet homme, parce qu'il lui parlait d'elle, et de ses misères secrètes ou publiques. Elle avait reconnu en lui l'Être qu'elle préfère entre tous, parce que seul il peut la révéler à elle-même, lui formuler sa règle et la guérir du mal de l'incertitude : *le Moraliste*. C'est, en effet, le premier terme qui vient à l'esprit quand on cherche à définir le talent de M. Dumas. Il faut traduire ce mot pour bien comprendre et les qualités et les insuffisances de ce talent.

Dans la série des espèces intellectuelles, le Moraliste occupe une place très nettement circonscrite. Il est très voisin du Psychologue par l'objet de son étude, car l'un et l'autre est curieux d'atteindre les arrière-fonds de l'âme et veut connaître les mobiles des actions des hommes. Mais au Psychologue cette curiosité suffit. Cette connaissance a sa fin en elle-même. L'âme humaine est une machine qu'il regarde fonctionner, ou, si l'on veut, une plante dont il considère les évolutions. Il voit la naissance des idées, leur développement, leur combinaison, les impressions des sens aboutir à des émotions et à des raisonnements, les états de conscience toujours en voie de se faire et de se défaire, une compliquée et changeante végétation de l'esprit et du cœur. Vainement le Moraliste déclare certains de ces états de conscience criminels, certaines de ces complications méprisables, certains de ces changements haïssables. A peine si le Psychologue entend ce que signifie ou crime, ou mépris, ou indignation. Est-ce qu'un chimiste s'indigne qu'un produit soit meurtrier, si ce produit est meurtrier d'après des lois fixes ? Est-ce qu'un naturaliste méprise une fleur d'être gonflée de poison ? Est-ce que le bras d'un homme qui assassine

ne soulève pas le couteau avec un jeu normal de ses muscles, et le savant qui se représente ce geste doit-il faire autre chose que de décomposer son mécanisme, sans souci du dessein que ce geste a servi? Même le Psychologue, — Mérimée et Beyle sont là pour l'attester, — se complaît à la description des états dangereux de l'âme qui révoltent le Moraliste; il se délecte à comprendre des actions scélérates, si ces actions révèlent une nature énergique et si le travail profond qu'elles manifestent lui paraît singulier. En un mot, le Psychologue analyse seulement pour analyser, et le Moraliste analyse afin de juger. Ce goût du jugement fait sa marque propre, et le distingue aussi du Philosophe qui se renferme, lui, dans la spéculation désintéressée et ne sait même pas s'il est des conséquences pratiques de ses idées... Spinoza est assis, tout seul et chétif, au coin de son poêle, dans sa pauvre chambre. Combien d'après-midi a-t-il passés de la sorte, échafaudant les théorèmes de son *Éthique*? Pour plus d'évidence, il adopte l'appareil de la géométrie. Propositions et démonstrations, définitions et axiomes, scolies et corollaires, il transcrit le tout en un latin lucide, et recopie son ouvrage avec sa main de poitrinaire aux ongles recourbés. Paisiblement

et minutieusement, il essaie de démontrer que Dieu ne saurait être tout ensemble infini et personnel, puisque toute détermination est une négation. Il établit que la nature ne poursuit aucun but; car elle existe de toute éternité, car elle épuise tous les possibles, et ne peut rien acquérir qu'elle ne possède point, étant elle-même le tout. Il constate que la liberté de nos résolutions est illusoire, que le Bien et le Mal sont des notions sans caractère positif, que la permanence du moi après la mort ne se concilie avec aucune des évidences reconnues... De semblables prémisses enveloppent de redoutables conséquences dont le Moraliste s'épouvante. Qu'importent ces conséquences? dit le Philosophe; mon système est-il correctement construit, sur des bases solides et avec une logique impeccable? Tout le problème est là pour lui, et non dans le caractère bienfaisant ou périlleux de ses théories. — La distance est pareille entre ceux que préoccupe uniquement la question d'art et le Moraliste. Comme il jugeait tout à l'heure des passions et des doctrines par leurs effets, il juge de la beauté par son influence, et il reconnaît une beauté coupable et dépravante en regard de la beauté purifiante et saine. Au contraire, l'Artiste admet qu'il est des vertus

inesthétiques et de splendides corruptions, ou plutôt il fait fi des vertus et des corruptions. Il sait qu'il y a des choses belles et des choses laides, et il ne sait que cela. Dans un asile de débauche, et devant le corps délicieux d'une fille à vendre, il s'arrête, ravi. Et le lieu, et l'heure, et la sensation de l'avilissement s'en vont de sa tête, pour laisser la place à l'admiration devant les hanches souples, la gorge délicate, les fines attaches, la couleur ambrée ou nacrée de cette nudité. C'est là une personne humaine à jamais damnée, la victime des luxures brutales, celle, suivant la biblique expression du poète Stéphane Mallarmé « en qui vont les péchés d'un peuple, » un crime inexpiable de notre civilisation de mensonge... « Sois charmante et tais-toi..., » murmure l'adorateur de la beauté. Il n'est point de palais ni d'honneur social qui la crée, cette divine beauté, là où elle n'est pas. Il n'est point de bouge ni de honte qui la détruise là où elle est !

Mais le Moraliste? Ni les énergies de la passion, ni les raffinements de la pensée, ni les mirages de la beauté ne le contentent. De ces passions dont l'intense développement séduit le Psychologue, il aperçoit, lui, les lendemains inévitables, la bonne foi toujours violée, le pacte social tou-

jours rompu, les influences de l'exemple qui s'étendent si loin autour de nous; « une vie, a-t-il été dit éloquemment, est une profession de foi, elle exerce une propagande irréparable et silencieuse. Elle tend à transformer, autant qu'il dépend d'elle, l'univers et l'humanité à son image... » Elle tend à devenir une règle, et le Moraliste comprend cela. Pareillement, d'un système il aperçoit la règle qui se dégage. Qui donc étudiera ce système, sinon quelque homme vivant et mêlé à d'autres hommes vivants, et il demandera aux définitions et aux déductions de se résoudre en un conseil immédiat. Oui, une créature se rencontrera, dans un coin de l'espace, dans une heure du temps, qui sera tentée et à qui ce système donnera ou enlèvera un élément de résistance, qui sera vaincue et à qui ce système donnera ou enlèvera un élément de réparation, qui sera bien lasse et à qui ce système donnera ou enlèvera de quoi se consoler. Le Moraliste est comme le médecin qui lave et panse une plaie saignante. Que lui parlez-vous de théories sur l'histologie ? Les lèvres de la plaie sont là béantes ; si votre théorie n'aboutit pas à un nouveau précepte de pansement, laissez-moi bander la blessure d'après ma vieille méthode, car il *faut* que la blessure soit bandée, comme il

faut que les maladies de l'âme soient guéries. Il le *faut*, d'une nécessité qui n'attend pas ; car nous ne vivons pas deux fois la même heure. Que l'entretenez-vous encore, ce Moraliste, de ce songe inefficace que vous appelez l'art? Il s'agit de la vie, vous dis-je, de cet instant qui s'en va et ne reviendra pas, de cette action qui, une fois accomplie, sera littéralement ineffaçable, et non pas de contemplation et de dilettantisme. Elle n'est ni belle ni laide, la vie, elle est la vie, c'est-à-dire quelque chose de tragique et de nécessaire, un douloureux effort parmi une effrénée concurrence que notre devoir est d'adoucir, parmi des indigences mortelles que notre devoir est de soutenir. Nous contemplerons ensuite, si nous pouvons... C'est ainsi, me semble-t-il, que parle et que sent le Moraliste. Son premier besoin est celui d'une règle de conduite ou de redressement. C'est à découvrir cette règle que son esprit est tendu, c'est à mettre ses actions en accord avec elle que sa volonté s'applique, c'est à déplorer le désaccord entre cette règle et ces actions que sa sensibilité se dépense. Une telle forme d'esprit est plus indestructible qu'aucune autre, parce qu'elle est plus tyrannique. C'est un goût, personnel comme tous les goûts, mais dé-

guisé en obligation. Elle est aussi la plus puissante sur les autres hommes, parce qu'elle va au-devant d'eux et aboutit très vite à l'apostolat. Il y aurait à étudier les conditions où elle se développe : on trouverait que, le plus souvent, le Moraliste a dû souffrir, très jeune, d'une grande injustice et ressentir le besoin d'une grande réparation. Mais d'où qu'elle dérive, cette forme d'esprit est une des plus caractérisées qui soient, et ce caractère si tranché se reconnaît du coup chez M. Dumas.

Examinez, en effet, toutes ses comédies, à partir du *Demi-Monde* jusqu'à la *Princesse de Bagdad*; il n'y en a pas une au sortir de laquelle un utilitaire puisse poser le « Qu'est-ce que cela prouve ? » du spectateur sceptique d'*Athalie*. Toutes ces comédies aboutissent à un enseignement évident et direct, de même que toutes sont fondées sur un drame de la vie morale. L'auteur le reconnaît lui-même, et s'en fait gloire. A ses yeux, le théâtre qui ne démontre pas ce que l'écrivain croit être la vérité, n'est qu'un jeu de patience indigne d'occuper un artiste sérieux. Il est revenu sur cette théorie à maintes reprises, dans les remarquables préfaces qu'il a mises à ses comédies, lors de l'édition dernière. Celle surtout qui précède la *Femme de Claude*, la plus si-

gnificative à mon sens, contient une déclaration de principes dont les termes mêmes valent qu'on les commente. S'adressant à M. Cuvillier-Fleury et se justifiant d'avoir discuté sur la scène une question de morale, M. Alexandre Dumas s'écrie : « Ce droit que je n'ai pas, selon vous, je le prends... Pourquoi ? Je vais vous le dire. Parce que, comme dit tout bonnement le proverbe, l'habit ne fait pas le moine. Il ne s'agit donc pas d'avoir reçu de la société mission de faire tels ou tels actes. Ce n'est qu'une fonction, cela. Il s'agit d'avoir reçu de sa conscience *ordre* de faire *telle ou telle action*... » J'ai souligné deux expressions, parce qu'à elles seules ces deux expressions contiennent toute la formule de la littérature, telle que la comprend le Moraliste. Remarquez le terme dont il se sert pour résumer les motifs qui lui mettent la plume en main. « C'est un ordre, » dit-il. C'est le terme aussi qu'employait Kant : « L'impératif catégorique de la moralité, n'étant subordonné à aucune condition, étant absolument, quoique pratiquement nécessaire, peut être justement appelé un *ordre*... * » Le Moraliste

* Fondement de la métaphysique des mœurs. *Trad. Barni, Lagrange*, 1863. p. 46.

n'écrit point pour donner une fête à sa fantaisie, comme le poète, ni pour être ailleurs, comme le visionnaire, ni pour redoubler en lui le sentiment de la réalité, comme le faiseur de mémoires ou le romancier d'observation directe. Non. Il obéit à sa conscience, et ses livres deviennent des « actions. » M. Dumas raconte, dans une sorte d'autobiographie intellectuelle des plus franches, comment il a été conduit à écouter cet ordre de sa conscience et à exécuter les actions qui sont ses livres : « On ne saurait avoir, sans être fou, la prétention de faire, à soi tout seul, une réforme générale, mais il est probable que cette réforme doit s'opérer graduellement. On choisit donc, lorsqu'on traverse ce monde, *et qu'on a la volonté du bien*, un point quelconque où se manifestent d'ailleurs, car ils sont visibles partout, les symptômes de l'imbécillité quasi universelle. *On y devient incessamment attentif et on la combat.* » Par suite on n'écrit jamais une ligne sans s'interroger sur le retentissement de cette ligne et de l'idée qu'elle propage, dans la volonté des autres. « Emettre une idée, formuler une théorie, soutenir une opinion devant le public, soit que l'on parle du haut d'une chaire, d'une tribune ou d'une scène, me semblent chose si grave, que mon esprit, je

dirai même *ma conscience, n'a de repos que lorsque je me suis bien assuré que j'ai agi en toute sincérité...* » Cette phrase de la préface de la *Princesse Georges* est un aveu d'une véracité qui paraît absolue lorsqu'on a vécu dans la familiarité de cette pensée toujours préoccupée du problème du Bien et du Mal. Dans la préface du *Bijou de la Reine*, où il parle de la poésie comme en doit parler un moraliste qui préfère aux plus beaux vers quatre maximes de La Bruyère ou de La Rochefoucauld, il se vante d'avoir dit, au cours de ses divers ouvrages « absolument ce qu'il *voulait* dire. » Et il a raison. Quand un écrivain considère toutes ses pages comme autant d'actions, ou bonnes ou mauvaises, et dont il est la cause responsable devant la conscience de ses lecteurs, il se doit de les vouloir toutes. Il ne peut arguer, comme d'autres, qu'il a écrit pour lui seul ou pour les initiés, délicate élite : « Je n'écris que pour cent lecteurs ; et de ces êtres malheureux, aimables, charmants, point hypocrites, *point moraux*, auxquels je voudrais plaire, j'en connais à peine un ou deux... » C'est le début d'une préface aussi, ces quelques lignes, mais signée par cet épicurien de Stendhal, et mise en tête de ce livre d'analyse sans conclusion, qui

est l'*Amour*. Et justement Stendhal n'était qu'un Psychologue, et M. Dumas est un Moraliste.

Ce qui constitue à M. Dumas une originalité singulière, c'est qu'il possède, en même temps que ce sens suraigu de la vie morale, cet autre sens que, faute d'un mot plus précis, j'appellerai le sens du théâtre, en sorte que cette intelligence qui aperçoit partout des problèmes de conscience, les aperçoit sous l'angle spécial qui est l'optique de la scène. C'est là un don qui paraît purement technique, mais à l'analyse on reconnaît que ce don en suppose plusieurs autres, et qu'il entraîne avec lui tout un cortège de facultés. Et d'abord c'est un don, entendez par là quelque chose d'irréductible, un tour d'imagination natif, essentiel à l'auteur dramatique comme une conformation particulière de l'oreille ou de l'œil est nécessaire au musicien et au peintre : « On ne devient pas un auteur dramatique, dit M. Dumas dans la préface du *Père prodigue ;* on l'est tout de suite ou jamais, comme on est blond ou brun, sans le vouloir. C'est un caprice de la nature qui vous a construit l'œil d'une certaine façon, pour que vous puissiez voir d'une certaine manière qui n'est pas absolument la vraie, et qui cependant doit paraître la seule, momentané-

ment, à ceux à qui vous voulez faire voir ce que vous avez vu. » Le premier élément de cette vue dramatique des choses est l'imagination du dialogue. Je n'ai pas dit la transcription, car les reparties d'une causerie, soigneusement notées et mises à bout, ne procureraient en aucune manière l'illusion de la vie. Quand deux personnes, en effet, causent ensemble dans un coin de salon, ou à une table de dîner, ou au détour d'une rue, les mots qu'elles prononcent sont une portion assez faible de ce qu'elles se disent réellement. Elles se connaissent par avance, elles ont l'une sur l'autre un ensemble de notions acquises, en sorte que l'effet direct de chaque parole est modifié, pour l'une et pour l'autre, par une somme d'impressions préalables. Chacun des deux interlocuteurs fait, des phrases qu'il entend, une traduction involontaire et immédiate, conforme à ces impressions. En outre, ils sont vis-à-vis l'un de l'autre, ils voient leur physionomie, leur accent souligne, leur geste nuance leur discours. C'est un commentaire continu et indépendant du texte strict, qui donne une valeur spéciale à tous les mots. Imaginer un dialogue, c'est donner le substitut littéraire de tous ces sous-entendus; c'est noter cette physionomie, cet

accent, ce geste ; c'est rendre sensible la situation réciproque des deux personnages, marquer d'un trait leur attitude, leur tempérament, leur métier, leur passé. Il y faut un pouvoir de raccourci absolument contraire au pouvoir analytique du romancier, lequel montre ses personnages comme les professeurs d'anatomie montrent le corps humain, par planches successives et détachées. Mais cette imagination du dialogue en suppose une seconde. Par cela seul que deux personnes se trouvent en présence et qu'elles se parlent, elles sont l'une avec l'autre dans un certain conflit ou dans un certain accord. Dans tous les cas, elles agissent l'une sur l'autre. Imaginer un dialogue, c'est donc imaginer deux personnages au moins en action, et le drame naît, le drame qui est action, comme l'étymologie seule l'indique. Or l'action n'est intéressante que si les personnages qui s'y trouvent engagés sont eux-mêmes dans une heure intéressante de leur vie. Il faut qu'il y ait derrière ce dialogue et son conflit une crise d'âmes, et en dernière analyse l'imagination dramatique nous apparaît comme l'imagination des crises. On vérifierait cette théorie à l'occasion de tous les chefs-d'œuvre du théâtre. Le Danois Hamlet et le Maure Othello,

l'Espagnol Rodrigue et la Crétoise Phèdre, Arnolphe et Alceste, ces Parisiens, sont tous, à un égal degré, des personnages de théâtre, parce qu'ils sont également conçus et posés dans un moment critique de leur vie et de leur caractère, tandis que le père Grandet, Goriot, Madame Bovary, Madame Gervaisais, sont tous des personnages de roman, parce qu'ils sont conçus et posés comme des créatures d'habitudes, et dans le petit détail quotidien de leur existence.

Il y a une psychologie des crises, et c'est bien celle que les auteurs dramatiques adoptent par instinct avant de la pratiquer par réflexion. Pour qu'il y ait une crise, et une crise importante, il est nécessaire que des passions soient en présence, très nettes et très vives, et des caractères très marqués. Un être tout de méditation, de dialectique intime et d'atermoiements, comme cet Amiel dont j'étudierai plus loin le journal avec ses documents si précieux sur les maladies de l'âme à notre époque, ne saurait entrer dans une combinaison dramatique, et un écrivain qui possède le don de l'optique théâtrale se gardera bien de le représenter. C'est une exception prodigieuse, sous ce point de vue, que l'Hamlet de Shakespeare; et encore Shakespeare a-t-il em-

ployé toutes sortes de ruses pour faire passer les interminables hésitations du prince rêveur. C'est une habileté incomparable, par exemple, d'avoir introduit dans cet esprit inquiet des doutes religieux sur la véracité du fantôme : « Le spectre que j'ai vu est peut-être le diable ; or le diable a le pouvoir de revêtir une forme aimable aux yeux. Oui, et peut-être veut-il tirer parti pour me damner de ma faiblesse et de ma mélancolie, car il est très puissant avec des âmes de la nature de la mienne. Il me faut marcher sur un terrain plus solide que celui-là... » Et Hamlet se trouve ainsi agir, tout en cédant à son goût passionné de l'analyse, par cela seul qu'il s'essaye à vérifier les paroles de l'indéfinissable fantôme. Mais Hamlet, paradoxe audacieux du génie de Shakespeare, n'a pas eu de frères au théâtre. Son caractère d'une part est trop nuancé, de l'autre il subit trop aisément les influences extérieures. Pour qu'une crise apparaisse, aiguë et saillante, il faut que les personnages voient une idée fortement, et n'en voient qu'une seule. Il ne suffit pas que leur âme soit énergique, elle doit être simple. Aussi un domaine immense de sensations et de sentiments ne ressortit pas au théâtre. Rien de plus fréquent dans la vie que des amours incertaines, qui dou-

tent de leur propre sincérité, qui tantôt aiment et qui tantôt n'aiment pas. Les amoureux qui sont sur les planches ne connaissaient pas ces complexités. Ils sont bien certains de leur amour, comme à côté d'eux tous les ennemis sont bien certains de leur haine, tous les vicieux de leur vice, tous les vertueux de leur vertu. Ce qui est demi-teinte, clair-obscur psychique, ce qui est inconscient, comme disent les philosophes, n'a pas droit de cité sur la scène, parce que rien de tout cela n'aboutit à l'action intense, et que, hors de l'action, il n'y a pas de drame.

Qu'on se représente maintenant l'union intime de ce sens dramatique et du sens de la vie morale, et l'on aura l'explication de bien des contrastes qui se rencontrent dans le talent de M. Alexandre Dumas, car les exigences du second de ces sens sont tout près d'être précisément le contraire des exigences du premier. Ces raisonnements, que l'auteur dramatique exclut, le moraliste en éprouve le besoin profond. Ces nuances et ces incertitudes, cette sorte de dégradation de lumière dans le monde intérieur, mais n'est-ce pas la vie morale elle-même? L'auteur dramatique se précipite vers l'action qui, seule, lui importe ; et ce sont les délibérations, les conséquences, tous

les alentours de l'action qui préoccupent le Moraliste. Il semble que les qualités de l'un proscrivent les qualités de l'autre, et M. Dumas l'affirme à peu près dans la préface de l'*Étrangère :* « Donnez-vous la peine d'étudier attentivement Corneille, Molière et Racine, vous reconnaîtrez bien vite que leurs premières pièces, au point de vue du métier, sont aussi bien construites que les dernières, quelquefois mieux, car ce don naturel du mouvement, de la situation, de l'effet, de la clarté, de la vie, enfin, nous le perdons presque toujours, à mesure que nous avançons en âge, et en raison inverse de ce que nous gagnons comme connaissance du cœur humain. Nous voulons alors pousser trop loin l'étude des caractères et l'analyse des sentiments. » Il a donc senti lui-même la dualité de sa nature. Il a souffert des contradictions qui coexistent en lui grâce à la présence simultanée du grand écrivain de théâtre et du moraliste. Il est possible qu'en effet le second se soit, dans certaines de ses pièces, développé aux dépens du premier. Il y a toujours une heure dans l'histoire d'un esprit où quelque puissance s'exagère et atrophie le reste. Mais le défaut de la fin était la qualité du commencement, et M. Dumas a dû aux antithèses de sa

double disposition native d'écrire des pièces sans analogue, d'un attrait singulièrement suggestif et saisissant. Les contradictions mêmes de sa pensée lui ont servi de méthode pour découvrir et mettre en lumière certaines idées sur l'amour, sur la jeunesse contemporaine et sur la nostalgie mystique particulière à notre siècle. Ce sont les trois séries d'idées que je voudrais examiner tour à tour.

II

L'ANALYSE DE L'AMOUR

« Je cherchai le point sur lequel la faculté d'observation dont je me sentais ou me croyais doué pouvait se porter avec le plus de fruit, non seulement pour moi, mais pour les autres. Je le trouvai tout de suite. Ce point, c'était l'amour... » Cette phrase de la préface de la *Femme de Claude* enferme la substance même et la matière une de l'œuvre multiple de M. Alexandre Dumas. Comédies, romans et brochures, il n'a rien écrit qu'il n'ait consacré à l'étude des rapports entre l'homme et la femme. C'est qu'aussi bien cette

étude mettait en jeu ses doubles facultés de moraliste et d'auteur dramatique. De moraliste d'abord. Est-il une passion qui s'infiltre plus profondément que l'amour jusqu'aux sources de la vie morale, pour les rafraîchir ou les empoisonner? Légitime, l'amour est l'élément premier de la famille, partant des vertus que la famille exige, partant de la société entière, dans ce que cette société a de réel et de solide. Illégitime, il est la cause des plus dangereuses anomalies de la conduite et de la destinée. Nous n'étions pas encore, qu'il se préparait à nous imposer sa redoutable influence. De la qualité de l'amour qui a uni nos générateurs a dépendu, avec notre hérédité physiologique, la valeur de notre hérédité d'âme, en même temps que notre condition de mise au jeu sociale. Nous grandissons, et de la qualité de l'amour qui survit à notre naissance entre nos parents dérive la floraison ou l'avortement de toute une portion de notre Idéal. Nous devenons homme, et, de la qualité de notre premier amour, que de conséquences découlent pour notre développement sentimental, ou salutaires ou irréparablement funestes! Nous devenons père, et la qualité de l'amour qui nous attache à la mère de nos enfants augmente ou diminue les

chances de déviation ou de droite existence pour ceux à qui nous infligeons l'être. Tout au long de nos années, il s'est donc enrichi ou appauvri, au hasard de cette passion souverainement bienfaisante ou destructive, le trésor de moralité acquise dont nous sommes les dépositaires. — Infidèles dépositaires si souvent, et qui préparons la banqueroute de nos successeurs parmi des caresses et des sourires ! Ainsi nous le conseillent les prophètes inspirés de l'amour, les poètes auxquels il se révèle comme un oubli de tout ce qui a été, de tout ce qui sera, dans l'extase partagée de deux cœurs, dans le frémissement de deux bouches. Le Moraliste ne se laisse pas prendre à ce mirage de bonheur. Il est trop pénétré de l'idée de la règle pour ne point traduire ces enivrés de l'heure qui passe à la barre du Bien qui ne passe point. Il est trop convaincu du sérieux de la vie pour s'amuser, comme a fait Stendhal, à décrire les cristallisations de ces rêves, d'une manière détachée et simplement curieuse. Il y a des problèmes sans nombre que l'amour pose et qu'il ne peut pas, lui, le discuteur de tous les problèmes humains, négliger ou résoudre légèrement. Il ne s'intéresse même à l'amour qu'à cause de ces problèmes. De la passion en elle-même,

de sa beauté ou de ses complications intrinsèques, il ferait bon marché sans les conséquences du lendemain, — mais elles sont si graves, ces conséquences, si fécondes en cas de conscience infiniment variés ! Il y a de quoi y dépenser toute une vie de confesseur et de directeur d'âmes, — et qu'est-ce qu'un Moraliste, sinon un confesseur et un directeur laïque, auquel il manque seulement la robe du prêtre — et souvent sa religion ?

En revanche, si le Moraliste n'est pas prêtre, il est parfois auteur dramatique ; c'est le cas de M. Dumas, et il aperçoit dans l'amour la cause la plus féconde qui soit en crises aiguës où se décèle toute la secrète énergie des caractères. Par cela seul que l'amour rapproche si étroitement les personnes, plus étroitement qu'aucune autre passion, c'est aussi la passion qui donne le plus souvent naissance à des duels entre ces personnes, — duels intimes, duels implacables, où la sauvagerie de l'animal primitif, mâle et femelle, reparaît comme aux jours d'avant la civilisation ; car le premier effet de l'amour est de supprimer, entre ceux qu'il domine, les lois et les convenances de cette civilisation. Tous les autres appétits sont plus ou moins contenus par les barrières sociales. Nous nous battons bien pour le pain

comme nos ancêtres des forêts séculaires se battaient pour un morceau de viande crue, mais c'est sous l'œil du gendarme, et d'après les conditions fixes du Code. Nous nous battons pour la prééminence, mais c'est sous l'œil du gendarme encore et du public, et d'après d'apparentes conventions de jurisprudence ou de chevalerie qui interdisent certains procédés. L'amour seul est demeuré irréductible, comme la mort, aux conventions humaines. Il est sauvage et libre, malgré les codes et malgré les modes. La femme qui se déshabille pour se donner à un homme, dépouille avec ses vêtements toute sa personne sociale; elle redevient, pour celui qu'elle aime, ce qu'il redevient, lui aussi, pour elle, la créature naturelle et solitaire dont aucune protection ne garantit le bonheur, dont aucun édit ne saurait écarter le malheur. Le monde du cœur et le monde des sens, — ces deux domaines où l'amour habite, — restent inaccessibles au législateur. Il s'accomplit là des infamies qu'aucune sanction humaine ne peut atteindre; il s'y manifeste des héroïsmes qu'aucune gloire humaine ne couronne. Chacun des deux amants ne peut en appeler de ce qu'il subit qu'à la nature, car il en est réduit, vis-à-vis de l'autre, aux seules forces du tempé-

rament et du caractère. S'il se fait aimer, il ne le doit qu'à lui-même. S'il cesse d'être aimé, la faute en est à lui-même... Les voilà donc face à face, cet homme et cette femme, dans la nudité de leur personne physique et de leur personne morale, qui s'affrontent et s'étreignent, comme s'il n'y avait ni science, ni arts, ni progrès des lumières, ni adoucissement des mœurs. Conflit mystérieux parce qu'il n'est point régi par des lois, conflit farouche parce que la nature s'y montre avec son sérieux tragique ! La nature ne connaît ni le rire, ni la fantaisie ; et l'être qui aime, comme l'être qui a faim, comme l'être qui meurt, sort du mensonge pour rentrer dans cette réalité invinciblement, indiciblement grave, qui accompagne tous les faits essentiels de l'existence. L'arrière-fond de l'homme se dévoile alors, et les crises qu'il subit l'émeuvent jusque dans la racine de sa force. Les auteurs dramatiques n'ont donc pas si tort, cherchant des passions qui aboutissent à des crises, de toujours et partout mettre en scène le vieil et à jamais jeune amour, mais ils ne voient en lui qu'un moyen d'obtenir des effets de théâtre. M. Dumas y a vu autre chose. Son imagination dramatique lui montrait, à lui, ainsi qu'à tous les faiseurs de pièces,

l'amour comme le producteur des plus terribles duels entre les créatures ; son imagination de moraliste lui a montré le retentissement de ces duels dans la vie intérieure. Il a vu nettement, douloureusement, ce que cet amour, — ce dur amour, disait le poète ancien, — fait jaillir dans les cœurs de férocité contenue. Le mâle et la femelle lui sont apparus se dévorant l'âme parmi leurs baisers, et il a pris la plume pour écrire la sinistre vision de ce combat étrange, où les bouches disent des paroles tendres, où les yeux fondent en larmes, où les bras se tendent passionnément, mais, à la fin, il y a une morte ou il y a un mort, — quelquefois l'un et l'autre !...

Et il les a d'abord montrées, les hideurs de ce combat du mâle et de la femelle, dans ce que la politesse désigne du nom élégant de galanterie, et qu'il appelle, lui, avec vérité, du nom cruel de prostitution. — Ah ! il n'a pas eu à dénoncer la haine et les férocités dans la prostitution patentée, affichée, ouverte ; car, de celle-là, le Moraliste n'a pas à dire qu'elle est une guerre ; elle-même se charge de le proclamer. Pourquoi donc, sinon pour faire la guerre à l'argent de l'homme et pour subir les assauts de sa brutalité, sont-elles réunies dans le boudoir infâme de la maison de

plaisir, ces filles en bas de soie bleue ou rose, dont les lèvres sont passées au rouge, les yeux soulignés au khol, les cheveux lavés à l'auréoline, et qui drapent dans un peignoir transparent leur corps souillé, — ce triste corps que des mains chrétiennes ont tenu sur les fonds du baptême, et qui, virginal et jeune, fut vêtu de blanc pour servir d'habitacle mystique au Sauveur, le matin de la première communion ? Araignées de luxure ramassées au fond de la toile tendue, elles guettent la proie, plus misérables encore dans leur parure frelatée que les louves du trottoir, lancées parmi les promeneurs, le regard aigu, la bouche provocante, — et ces affamées attestent la cruauté des fièvres de la chair par le mal qu'elles font et celui qu'elles subissent. — Ce que M. Dumas a démasqué, c'est une prostitution poétique et sentimentale, et d'où ces duretés du combat semblent si bien absentes. Celle-là saisit l'homme, non plus violemment par l'appât du plaisir immédiat, mais par la séduction de la tendresse... Au second étage d'une maison pareille aux maisons bourgeoises des quartiers riches, un appartement, sans aucune enseigne, développe ses pièces intimes, meublées de meubles honnêtes et peuplées de ces menus brimborions de fine élégance

où se trahit le goût d'une femme distinguée. La personne dout la délicatesse a disposé le détail de ce coquet intérieur ne s'est jamais appelée Margot-la-Blonde, Zoé chien-chien ou la Glu, ni même la Dame aux Camélias. Elle porte, sur les cartes de visite qui garnissent son carnet de cuir viennois, le nom de Mme Albertine de la Borde ou celui de la baronne Suzanne d'Ange *. Elle a été mariée, ou elle le dit. Elle est séparée, ou elle le raconte. Sa maison est parfaitement tenue, et un galant homme, au courant des convenances et qui ne saurait rien des dessous de l'existence parisienne, se tromperait, sans nul doute, à la correction de cette attitude. La dame du logis a des rentes sur l'Etat, une comptabilité irréprochable, et, si elle tient à quelque chose, c'est à la considération. Seulement, — il y a toujours un seulement lorsqu'il s'agit de la femme, — c'est avec son corps, tout comme ses sœurs du lupanar et du trottoir, que cette créature gracieuse, et qui coupe avec un mignon couteau d'or les feuillets du livre à la mode, a gagné le droit de s'asseoir légalement dans ce milieu de luxe et de dé-

* *Un Père prodigue. — Le Demi-Monde.* Voir la définition de la Préface.

cence. L'observateur flaire, dans ce *home* irréprochable, la soumission à de séniles caprices, la comédie devant des niais qui se sont crus aimés pour eux-mêmes, les complaisances tacites du proxénétisme. Des femmes qui n'étaient que déclassées ont achevé de se perdre en flirtant, vers les cinq heures du soir, comme dans le monde, sur les dos-à-dos de cet honnête salon... C'est ici encore la toile tendue et l'araignée est tapie, qui veille. Dévoreuse ou de fortune ou de cœur ou d'honneur, quelquefois des trois, lorsqu'elle peut, la drôlesse a fait de sa pudeur, de sa distinction et de son désintéressement même, les tentacules destinés à saisir la proie certaine, le Raymond de Nanjac*, loyal et passionné, qui s'engage dans le piège sans comprendre quelle est la bête qui s'y cache. Aimer cette femme, c'est être trahi ; dormir auprès d'elle,

> Près de ce compagnon dont le cœur n'est pas sûr,**

c'est renoncer à quelque chose de votre âme, qu'elle vous prendra pendant le sommeil, comme la Dalila de la mélancolique légende prit les

* *Le Demi-Monde.*

** Alfred de Vigny, *la Colère de Samson.*

cheveux de Samson, avec sa bouche près de votre bouche, et son souffle mêlé à votre souffle. Lutter contre elle, même si vous ne le voulez pas, ce sera vous montrer féroce. Et Olivier de Jalin, avec tout son esprit et tout son honneur, ne peut pas s'empêcher de l'être. La prostituée avilit tout, même le courage qu'on déploie contre elle, même l'amour profond qu'on lui apporte. Et pourquoi non ? Cette femme fait sa partie dans le duel des deux sexes l'un contre l'autre. Vous demandiez une tendresse et vous rencontrez une haine, une amante et vous rencontrez une ennemie, un abandon et vous rencontrez une bataille. C'est la loi, cela. — « A quoi bon alors ? » comme dit Lebonnard dans la dernière scène de la *Visite de noces*.

Mais que la prostituée, ou insolente, ou rusée, traite les hommes en adversaires qu'il s'agit de garrotter et de rançonner, cœurs et biens, cela prouve seulement qu'il y avait un marché au fond de cet amour. Toute vénalité détruit le sentiment, nous le savons trop, et l'argent et l'amour n'ont jamais pu vivre de compagnie. Qu'est-ce que cela prouve pour le cas contraire, où le désintéressement est si absolu que l'idée d'un calcul ne saurait entrer dans l'esprit des deux amants,

même pour en être repoussée ? L'amour dans la prostitution est une guerre, soit, mais l'amour dans l'adultère ?... Ecoutez le de Ryons, de l'*Ami des femmes*, répondre à Jane de Simmerose : « Vous allez voir ce qu'il y a au fond de toutes ces grandes passions qui poursuivent une femme mariée. Quand vous l'aurez vu, vous pourrez le dire à d'autres... *M. de Montègre va vous faire du mal, puisqu'il vous aime...* » C'est à peu près le mot du même Lebonnard, dans la *Visite de noces :* « Ça finit par la haine de la femme et le mépris de l'homme... » En se donnant, la femme adultère sait qu'elle trompe ; en la possédant, son amant sait qu'il trompe. Et voici déjà voltiger autour des premiers baisers de ces deux êtres qui roulent ensemble dans la faute, le tragique essaim des remords, et aux remords se mêlent bientôt les rancœurs : « Elle a menti pour moi, elle me mentira, » songe-t-il. « Que pense-t-il de moi ? songe-t-elle. Ah ! quels droits je lui ai donnés sur ma personne ! » Et, suivant le cas, elle entrevoit les hontes de la liaison passagère ou celles de l'irréparable, s'il ne méritait pas d'être choisi par elle... Et aux rancœurs s'ajoutent les soupçons : « Que fait-elle loin de moi ? Qu'a-t-elle fait avant moi ? » songe-t-il. « Il a dit

à d'autres les mots qu'il me dit, » songe-t-elle. Et pour l'un et pour l'autre surgissent, du fond d'un passé qu'ils ne connaissent jamais tout entier, des images, affreuses d'exactitude, où ils contemplent, torturés par la plus impuissante des jalousies, la réalité physique des anciennes tendresses. Le châtiment de l'adultère est là, non pas dans la vengeance d'un mari, — c'est si facile de mourir, — non pas dans la dureté de l'opinion, — c'est si facile d'oublier le monde, — mais dans ces inavouables et douloureux secrets du cœur, que chacun des deux amants sait trop bien exister chez l'autre, et qu'ils ne traduisent pas avec des paroles. Tous les ferments de douleur sont des ferments de haine. Ceux-là lèvent peu à peu et finissent par produire ces nausées insoutenables, à la suite desquelles les deux complices de tant de furtives caresses et de délirants embrassements deviennent deux mortels ennemis. Il la fuira comme son mauvais destin. Elle le fuira comme le génie de sa perdition, comme celui surtout qui, par un mot, par un sourire, par un silence, peut empêcher qu'elle ne soit aimée de nouveau et idéalisée par un autre. Car elle aimera encore, comme il aimera, pour traverser les mêmes tortures... — A quoi bon alors? A quoi

bon?... reprend le Moraliste, surtout si vous songez que vos fautes retombent parfois sur des têtes qui ne sont pas les vôtres. « Quand on est honnête femme, dit de Ryons, il n'y a qu'une chose à faire, quoi qu'il en coûte, c'est de rester honnête; *autrement il y a trop de gens qui en souffrent plus tard...* Je pense à ma mère qui m'a abandonné quand j'avais deux ans, et à mon père qui en est mort * !... »

Vour rappelez-vous le couplet de Perdican au second acte d'*On ne badine pas avec l'amour*, et comme il répond à Camille : « Tous les hommes sont menteurs, inconstants, faux, bavards, hypocrites, orgueilleux et lâches, méprisables et sensuels. Toutes les femmes sont perfides, artificieuses, vaniteuses, curieuses et dépravées. Le monde n'est qu'un égout sans fond où les phoques les plus informes rampent et se tordent sur des montagnes de fange — Mais il y a au monde une chose sainte et sublime, c'est l'union de deux de ces êtres si imparfaits et si affreux.

* Quand je cite l'*Ami des Femmes* au cours de cette étude, c'est de la première édition de cette pièce que j'entends parler. Elle est différente de l'autre et à mon avis très supérieure. M. Alexandre Dumas en a redonné le texte dans son édition dite des Comédiens.

On est souvent trompé en amour, souvent blessé et souvent malheureux, mais on aime ; et quand on est sur le bord de sa tombe, on se retourne pour regarder en arrière, et on se dit : J'ai souffert souvent, je me suis trompé quelquefois, mais j'ai aimé. C'est moi qui ai vécu, et non pas un être factice créé par mon orgueil et mon ennui. . »
Il faut le lire et le relire, ce morceau magnifique où le poète le plus éloquent de cet âge a dit son mot suprême sur notre pauvre âme humaine, — après avoir subi la dictature de la logique de M. Dumas. Et par le contraste, le véritable sentiment de l'auteur de l'*Ami des Femmes* éclate et se décèle. Ce n'est pas aux vilenies du demi-monde, ce n'est pas aux tristesses de l'adultère qu'il en veut. Ah ! s'il croyait, comme Musset, à la divinité de l'amour, qu'il aurait bientôt, comme Musset, fait bon marché de ces vilenies et de ces tristesses, — rançon d'une perle qu'on ne saurait payer trop chèrement ! Qu'importent ces misères, si l'on court par elles la chance d'aimer ? Qu'importe que Manon soit une gueuse et que son chevalier triche aux cartes, si dans cette infamie et cette friponnerie un peu du souffle céleste a passé ? Qu'importe que l'adultère commence sur un mensonge et finisse sur une haine,

si, quelques années durant, moins que cela, quelques journés, moins que cela, quelques minutes, les deux coupables ont connu sur le cœur l'un de l'autre le sentiment de l'Idéal réalisé? M. Dumas a bien vu la force de cette objection et que son analyse du demi-monde et de l'adultère le menait tout droit à combattre l'amour lui-même. Il a discuté cette question dans la préface de la *Visite de noces*, et il s'en est tiré en distinguant un véritable et un faux amour. « Le vrai amour, dit-il, est rare comme le vrai génie, comme la vraie vertu, comme le vrai bon sens, comme tout ce qui est vrai enfin. Il y a là beaucoup d'appelés, peu d'élus, et tous n'y sont pas propres... » Lisez entre les lignes et vous comprendrez que ce religieux, cet exalté respect pour l'amour sublime, capable de suffire à toute une vie et de purifier toute une âme, ne fait que donner à celui qui le professe le droit de mépriser davantage notre tremblant et chétif amour humain. Celui-là vacille et passe, — comme nous-même. Il est pétri de chair et d'esprit, — comme nous même. Il est entaché de la souillure originelle, — comme nous-même ; mais est-ce une raison pour dire qu'il n'existe pas, ce seul trésor que nous ayons? Nous ne pouvons pas

aimer comme des anges, sommes-nous condamnés à aimer comme des bêtes? Le Moraliste de la *Visite de noces* ne se laisse pas attendrir par cette plainte, et une fois mis en règle avec l'Idéal par la petite phrase que j'ai citée, il continue son œuvre d'analyse. Il a montré l'acharné combat du mâle et de la femelle dans la prostitution et dans l'adultère, il le montre maintenant dans le mariage, et il écrit la *Femme de Claude*, un de ses plus beaux drames, et où son génie intime s'est manifesté le plus hardiment. Il n'avait jamais montré une foi bien vive à cette conception optimiste de l'amour dans le mariage. « Et pourquoi s'insurger contre les institutions sociales? disait déjà le Leverdet de l'*Ami des Femmes*, des hommes très intelligents ont cherché le moyen de transporter le plus confortablement possible, de la vie à la mort, à travers toutes sortes d'embarras, les sociétés désordonnées et tumultueuses. Le mariage est un des moyens de transport, dont personne n'a encore trouvé l'équivalent. Quand vous descendez du chemin de fer en pleine campagne, vous montez dans l'omnibus qui vous attend à la station. On est un peu les uns sur les autres, on est secoué, on se fait du mauvais sang, mais on s'y habitue, on s'endort, et on arrive

pendant que les autres se fatiguent et se perdent dans les mauvais chemins. Faites comme tout le monde, prenez l'omnibus... » Traduire en termes abstraits, cette boutade signifie que le mariage est, au regard du moraliste, un pis aller. C'est une trêve dans ce duel ininterrompu de l'homme et de la femme, à moins que ce ne soit, comme le voulait Schopenhauer, « un piège que la nature nous tend. » L'aventure de la *Femme de Claude* est là pour le prouver sinistrement, et alors le duel devient d'autant plus implacable que les deux adversaires ne peuvent pas se fuir, attachés qu'ils sont l'un à l'autre par la chaîne de l'union indissoluble. Le « Tue-la » de l'*Homme-Femme* trouve ici sa sinistre application, et quand la femme ne serait pas la Messaline qu'a épousée Claude, quand elle serait l'honnête mère de famille qui fait des enfants et garde le foyer, est-ce que la lutte, pour ne plus aboutir au sang et aux larmes, serait supprimée? Écoutez ce que dit M. Dumas au jeune époux assis au chevet du lit de la jeune accouchée : « Tu baisses la tête. Te voilà vaincu, à ton tour, par le féminin, l'éternel féminin. Il s'est servi de toi pour l'œuvre qu'il a à faire. Il t'attire, il te séduit, il t'utilise, il t'éloigne, il te reprend ou il t'élimine, selon

ses exigences de destinée et de fonction. *Et sache bien, en passant, que c'est toujours la même chose, quel que soit le plan sur lequel tu te rencontres avec la femme. Elle ne te prend jamais pour toi. Elle ne te prend jamais que pour elle.* »

J'ai rappelé le nom de Schopenhauer, et, en effet, à mesure qu'on avance dans l'étude des théories de M. Dumas, l'identité paraît de plus en plus grande entre l'esprit qui les a inspirées et celui qui se manifeste dans le grand ouvrage du philosophe allemand : *le Monde comme volonté et comme représentation*. Comme Schopenhauer et par des chemins à peine différents, M. Dumas aboutit à cette conclusion : qu'il y a dans le mirage de l'amour quelque chose de décevant, une duperie mystérieuse qui conduit ceux qui s'y laissent prendre au pire malheur, à travers l'espérance du plus grand bonheur. Changez un mot à la phrase que je viens de citer et qui se trouve dans l'*Homme-Femme*. Au lieu de cette expression : le féminin, lisez : le génie de l'espèce, et vous aurez la formule même du misanthrope de Francfort, celle qu'il débitait à M. Challemel-Lacour à la table d'hôte où ils prenaient leurs repas, au milieu de la fumée des pipes et de la senteur des choucroutes : « Les hommes ne sont

mus, quand ils aiment, ni par des convoitises dépravées ni par un attrait divin. Ils travaillent pour le génie de l'espèce sans le savoir, ils sont tout à la fois ses instruments, ses courtiers et ses dupes. » La métaphysique amène Schopenhauer à cette négation ; une vision dramatique et morale à la fois y conduit M. Dumas. En dernière analyse, le résultat est le même : c'est que l'ivresse de l'amour est un leurre torturant et que « le fond de la bouteille est trop amer. » Comme ils se multiplient, les symptômes des progrès du pessimisme dans notre Europe occidentale, écœurée de raffinements, malade de civilisation, impuissante à étreindre ses chimères et si tourmentée ! Ç'en est un bien singulier que cette rencontre inattendue entre des pensées parties de points aussi éloignés que celles de ces deux adversaires de l'amour. Et comme les hommes de ce temps-ci ont reconnu leur goût de la vie à cette amertume de litharge que M. Dumas leur faisait boire à même ses pièces ! Comme ils en ont savouré l'âcre brûlure ! Comme ils ont compris ce qu'il y avait de vérité moderne dans cette dénonciation du mensonge de nos plus beaux désirs ! Cette impuissance d'aimer, que M. Dumas racontait et montrait si audacieusement, c'était bien là le mal du

siècle, tel que l'avaient ressenti Chateaubriand, Sainte-Beuve, Benjamin Constant et Gautier. René non plus ne peut pas trouver le bonheur dans l'amour, ni Adolphe, ni le d'Albert de *Mademoiselle de Maupin*, ni l'Amaury de *Volupté*. Mais, chez M. Dumas, c'était le mal du siècle à la date de nos jours. Les jeunes gens de ses comédies si nouvelles, c'était l'auteur, c'était nous tous. Cette femme surtout, cette impudique dans le fond des yeux de laquelle passe un éclair de cruauté, que l'homme sent si redoutable même quand elle lui sourit avec sa bouche tentante, nous l'avons vue hier s'accouder sur le velours d'une loge, nous la rencontrerons demain dans un salon ou dans le coin d'une exposition d'art. Ces dégoûts dont parlent de Ryons et Lebonnard, nous les avons ressentis au sortir de tous les mauvais gîtes, et le résidu de l'expérience de ces ironiques nihilistes, c'est le résidu de notre propre expérience. Littérature malsaine, disent les naïfs ou les hypocrites, ou simplement les croyants. Ah ! ce n'est pas cette littérature qui est malsaine ! Hélas ! c'est notre société, c'est toute société peut-être, c'est la nature elle-même, au cœur de laquelle se cache un principe inguérissable de péché, de douleur, et de mort !

III

L'IMPUISSANCE D'AIMER

C'est notre pessimisme que nous retrouvons et que nous goûtons dans le pessimisme de M. Dumas. Mais, nous comme lui, nous ne faisons, en voyant la société et la nature sous un jour de mélancolie, que projeter la couleur qui est dans nos yeux. En définitive, l'optimisme et le pessimisme ne sont jamais que des états personnels, et ce qu'il y a d'intéressant dans la doctrine, c'est beaucoup moins cette doctrine elle-même que le chemin suivi par l'homme, et qui l'a conduit à une conclusion générale sur les choses, en le conduisant d'abord à une conclusion particulière sur lui-même et les évènements de sa vie. Quand nous disons que le monde est mauvais, cela signifie que nous avons longtemps et beaucoup souffert. Quand nous disons que l'amour est un piège, c'est que nous ne pouvons plus goûter ses délices, et que nous redoutons ses angoisses, hors de proportion pour nous avec ses

bienfaits. Il y a dans tout désir amoureux, et dans la nuance d'enchantement qui l'accompagne, une part énorme de création personnelle, si l'on peut dire. Aimer une femme, c'est surtout aimer le rêve que le cœur a su former à l'occasion de cette femme. Il arrive pourtant que ce cœur n'a plus la force de former ce rêve, et que c'en est fini pour lui d'aimer entièrement. Un pareil tarissement des énergies intimes de la sensibilité n'est pas un phénomène rare dans les civilisations vieillissantes. Il me semble que le pessimisme spécial à M. Dumas a pour cause directe cette impuissance d'aimer, et les personnages les plus nouveaux de ses comédies sont précisément ceux-là qui, incarnant ce pessimisme, en incarnent aussi les raisons profondes. Comme tous les auteurs dramatiques, M. Dumas possède le don de mettre sur pied des êtres indépendants de lui-même, bien qu'ils soient, ou plus ou moins, inventés à son image. Seulement, il en est qu'il a dessinés du dehors et il en est qu'il a créés par le dedans. Ces derniers, desquels il peut dire, comme dans l'Écriture, qu'ils sont ses fils chéris et qu'il s'est complu en eux, sont plus particulièrement dans la *Visite de noces*, Lebonnard ; dans le *Demi-Monde*, Olivier de Jalin ; dans l'*Ami*

des Femmes, de Ryons. Ce dernier même est montré d'une façon si intense et avec un relief si vigoureux, qu'il résume tous les autres et les explique. C'est lui aussi que M. Dumas a chargé de dire le plus de ces mots inoubliables où tout un système de philosophie pratique se ramasse en une expression familière et définitive. Et remarquez bien que ces mots, prononcés par de Ryons, sortent des entrailles mêmes de son caractère. Il les produit, ces mots et les théories qu'ils représentent, par toute la logique de sa personne. Il n'est pas du tout le déclamateur des comédies de mœurs, chargé de débiter les tirades que l'auteur a composées en dehors de son personnage. Non, son esprit est tout à lui et tient à toute sa nature. M. Dumas l'a merveilleusement doué de ce côté-là, et il n'a pas épargné les autres mérites. De Ryons n'est pas seulement spirituel comme l'était Chamfort, il est observateur comme un médecin, brave comme un soldat, fin comme un diplomate, et généreux comme un gentilhomme. Avec cela, des muscles de fer, une savante hygiène, la pratique du monde, un nom qui sonne bien, une opulente indépendance et de la séduction personnelle. « Vous êtes décidément très fort, » lui dit Le-

verdet à la fin de la pièce, et tous les lecteurs le disent avec lui. « Oui, reprend de Ryons, car il sait sa force, — mais je ne suis pas heureux... » Et cette formule, si simple qu'elle en est banale, revêt une signification d'affreuse mélancolie pour ce même lecteur qui comprend que cet homme *ne peut pas aimer*. On entend bien qu'il n'y a pas là, comme dans l'*Armance* de Stendhal, un cas de défaillance physiologique. Non. De Ryons a eu et aura des maîtresses. Mais, en amour, posséder n'est rien, c'est à se donner que consiste le bonheur, et de Ryons ne le peut pas. La claire vision de la duperie du sentiment est en lui pour toujours, et le condamne à ce pessimisme qui peut satisfaire son intelligence et son orgueil ; — et son cœur ? Eh bien ! son cœur est malade... Avec de l'ironie on cache ces maladies-là, et avec de la sensualité on les trompe ; elles ne guérissent jamais. — Et d'où ce pessimisme ? D'où cette maladie ? La valeur de ce chef d'œuvre de M Dumas réside justement dans l'indication très nette, quoique à peine appuyée, comme il convient au théâtre, de la genèse psychologique d'un tel état de l'âme.

Une première influence apparaît, qui a contribué, plus qu'aucune autre, au pessimisme de

ce singulier de Ryons, influence qui a détruit les puissances du bonheur chez tant de nobles créatures de la vie moderne : c'est l'abus de l'esprit d'analyse. J'ai marqué dans le premier volume de ces *Essais* et au cours d'une étude sur Stendhal, comment cet esprit peut au contraire aviver la sensibilité. Mais c'est à la condition qu'il se rencontre dans un homme à la ressemblance de Beyle, dépourvu de sens moral et qui analyse sans juger. Qu'importe à cet homme que les mobiles de l'ordre le plus personnel s'entrelacent continuellement en nous aux motifs désintéressés, pour produire des actions soi-disant généreuses ? Que lui importe encore que la vie animale soit le terreau où plongent les racines de toute notre vie supérieure ? Les origines ne lui gâtent point les résultats, par la simple raison qu'il ne caractérise aucun phénomène du corps ou de l'âme d'après les idées du Bien et du Mal. Il n'en va pas ainsi quand l'analyse est entre les mains d'un moraliste, et de Ryons en est un, comme M. Dumas lui-même. Ce de Ryons, si hardi avec les faits, ne l'est plus du tout avec les principes. Il n'est peut-être pas chrétien, mais à coup sûr il l'a été, il le redeviendra un jour, et, en attendant, il a gardé du christianisme, et sa vie morale, et,

qu'il s'en rende compte ou qu'il l'ignore, son Idéal. C'est bien à cause de cela qu'il est dans la vérité moyenne de toute sa classe sociale et de tout son temps. Le christianisme nous a pénétrés, nous tous qui avons grandi dans cette vieille France, catholique malgré qu'elle en ait, et nous portons dans notre arrière-fond de cœur un germe spiritualiste qui se trahit sans cesse et à notre insu. Mais surtout dans notre rêve de l'amour, ce germe se manifeste avec une vigueur particulière. Il produit le culte de ce que ce même Schopenhauer appelle ironiquement la *Dame*. La Dame — c'est-à-dire l'être supérieur et charmant, fait de sécurité inébranlable, objet de foi profonde, principe d'énergie dans l'effort et de consolation dans la peine, de qui toute noblesse émane et toute douceur, et que les lèvres puissent nommer sans blasphème de ce beau nom d'ange ! La phraséologie sentimentale n'est ici que la traduction vulgaire des songes de tous... L'analyse arrive qui étudie la femme vivante, celle dont le cœur romanesque voudrait faire sa Dame ; elle y reconnaît d'abord une créature physiologique, faible créature et soumise aux plus humbles nécessités d'un organisme sans cesse endolori. Cet être idéal, c'est « l'enfant malade et douze fois impur, » dont parle de

Vigny ; et ces nécessités de l'organisme sont tellement puissantes, que les vertus ou les vices de l'éternelle blessée dépendent, dans la plupart des cas, de simples désordres physiques. Que faire là contre ? Si l'on est tendre soi-même jusqu'à la maladie, s'agenouiller devant la sœur douloureuse et l'adorer d'être douloureuse. Si l'on est un psychologue, ne pas plus s'irriter des imperfections de la chair que l'on ne s'irrite que la somme des angles d'un triangle soit égale à deux droits. Mais le Moraliste, en qui surnage un peu de la haine féroce du christianisme pour la nature, ce Moraliste qui répugne par instinct aux conditions de la vie, comment ne subira-t-il pas une pénible diminution de son rêve en constatant que les magnifiques phrases de la passion et de la tendresse enveloppent des exigences de physiologie, raffinées et sublimées, certes ; mais que lui font ces déguisements ? il les écarte, et ses dissections médicales s'achèvent par un vague et irrésistible mépris. L'analyse continue son travail et découvre que cette femme, en raison même de sa faiblesse, est un être de contradiction, d'ondoiement et de ruse. Il y a des passages subits et des volte-faces sans fin dans ce système nerveux toujours à la veille d'être faussé,

comme les touches d'un instrument trop délicat. Il y a des reploiements qui déroutent, dans cette personnalité qui oppose la finesse à la force, et dont la puissance consiste surtout à être insaisissable. Pour les artistes purs, le charme suprême de l'être féminin réside précisément dans ces sinuosités incertaines et dangereuses de caractère. Ils sont ravis que le sphinx dissimule si profondément son énigme, parce que cette énigme double d'infini les prunelles de l'inaccessible créature, capable d'être l'ange et capable d'être le démon, et l'un et l'autre tour à tour. C'est ainsi que Shakespeare a dépeint avec une égale complaisance de l'imagination Desdémone et Cléopâtre, Juliette et Cressida, en leur donnant, à toutes les quatre, ce je ne sais quel air de famille, cette douceur trop séduisante du regard, cette mobilité du sourire et des larmes, cette grâce à se blottir contre la poitrine de l'homme, comme en implorant pitié... Le Moraliste, lui, reconnaît cet air de famille et s'en épouvante. C'est un sentiment d'une charité délicieuse qui a rendu Desdemone amoureuse du Maure. N'importe. Elle a bel et bien trahi son vieux père, « la brebis blanche, » et pour courir « après son noir bélier. » La petite Juliette n'a pas non plus la conscience très pure,

car elle n'a pas mis beaucoup de temps à oublier tous ses devoirs de fille au profit de son Roméo. Le moraliste constate ainsi la faiblesse du ressort intérieur dans ces deux âmes. Elles ont cédé à leur passion, et cette passion s'est trouvée poétique et noble, mais elles y auraient cédé de même si cette passion eût été déshonorante et criminelle, tout comme leur sœur Cressida, qui parle d'amour à Diomède, bien qu'elle vienne de jurer à Troïlus qu'elle l'aime, — et elle est sincère. Le voilà enfin sous sa vraie lumière, l'être fugace ! C'est la femme à la fois tendre et légère, qui vous trompe, avec votre nom dans le cœur, parce qu'elle aime à plaire, parce qu'on lui parle un langage troublant, parce qu'elle est femme, et que faire fond sur elle, c'est faire fond sur de l'eau. Mais comment aimer sans confiance ? Et de Ryons, qui a perdu le sentiment de la confiance, a du même coup perdu l'amour : « Tout obscur et inutile que je sois, s'écrie-t-il, je me suis promis de ne donner jamais ni mon cœur, ni mon honneur, ni ma vie à dévorer à ces charmants et terribles petits êtres, pour lesquels on se ruine, on se déshonore et on se tue, et dont l'unique préoccupation, au milieu de ce carnage universel, est de s'habiller tantôt comme des parapluies

et tantôt comme des sonnettes... » Il n'était pas besoin de vous faire cette promesse, de Ryons; vous auriez voulu manquer à ce programme que vous ne le pouviez point.

Il y a une seconde raison pour que ce jeune viveur n'aime pas, c'est qu'il a eu trop de maîtresses et qu'il s'en souvient. Aux désenchantements de l'analyse se surajoutent en lui les désenchantements du libertinage. Il a, sur ce point, une phrase singulièrement triste et profonde. Mme Leverdet a répondu à ses théories : « Tout cela parce qu'une femme vous aura trompé pour un homme inférieur à vous!... » — « Non, fait de Ryons; parce que plusieurs femmes ont trompé d'autres hommes pour moi, et, sur l'honneur, je ne valais pas ceux qu'elles trompaient... » Lorsqu'un amant arrive à ce degré de vision cruelle, et que les sacrifices de sa maîtresse et ses baisers la lui font seulement moins estimer, il peut goûter auprès d'elle et surtout lui procurer des sensations savantes à la fois et vives, mais éprouver pour elle un sentiment complet, mais, tout simplement et bonnement, l'aimer, il ne le peut pas. La multiplicité des expériences galantes conduit l'homme qu'elles blasent à cette conclusion : qu'une femme, si séduisante soit-elle, a toujours

son équivalent, qu'aucune aventure n'est sans analogue, aucune ivresse sans lendemain, et, qu'en définitive, toutes se ressemblent d'entre ces chercheuses d'émotions sur les pas desquelles le hasard nous jette. Oui, le hasard, et si ce n'avait pas été nous, ç'aurait été un autre. Notre amour-propre a beau s'insurger là contre, nous ne sommes le plus souvent que des prétextes, et combien d'amants pourraient dire de leur maîtresse ce que Rivarol disait de sa chatte : qu'elle ne les caresse pas, mais qu'elle se caresse à eux!... Il fallait quelqu'un à cette femme. Je passais. Elle m'a pris... Ce petit raisonnement du libertin est d'autant moins fait pour l'exciter au grand amour que le feu des sens est singulièrement amorti en lui. Il y a deux fécondes sources d'illusion qui nous amènent à trouver l'infini dans un baiser. L'une vient du cœur, et c'est l'Idéal. L'autre vient d'ailleurs, et c'est la Volupté. Un Parisien de trente-cinq ans, comme de Ryons, qui a vécu en braconnant de tous côtés, comme il le raconte, a pu garder son Idéal, mais il ne croit pas que cet Idéal puisse jamais être habillé par le couturier à la mode, porter les chapeaux et les petits souliers de ses contemporaines, ni même s'incarner dans aucune femme, fille de la femme. Il a

pu garder aussi sa puissance nerveuse, et même la raffiner étrangement, mais il a mesuré, avec une exactitude presque scientifique, au cours de ses observations personnelles, l'intensité du plaisir qu'il peut goûter. S'il continue à croire que ce plaisir est un des plus complets de ce monde, il sait aussi que ce n'est qu'une épilepsie de quelques secondes et qui se retrouve dans bien des conditions diverses, et voilà pourquoi ce cérébral préfère aux exaltations du cœur et aux spasmes passagers des sens les lucides bonheurs de la curiosité : « Votre maison est originale, dit-il à Mme Leverdet ; je suis fâché de ne pas y être venu plus tôt. Il y a à faire ici, pour un collectionneur comme moi, et voilà, je crois, un sujet que je n'ai pas encore catalogué. » C'est tout ce que lui inspire la vue de Jane de Simmerose, avec ses beaux grands yeux de vierge effarouchée, avec son profil busqué de jeune Grecque, avec son charme de naturel et de distinction, — ce qui ne l'empêchera pas tout à l'heure de la sauver d'une façon toute chevaleresque ; il peut et la respecter, et la défendre, et se battre pour elle, et mourir, — mais il ne pourrait pas l'aimer.

Et plus que l'analyse, plus même que le libertinage, ce qui a endurci cette âme, au demeurant

très élevée, mais incapable d'un entier abandon, c'est l'habitude trop prolongée du combat. A la manière dont Ryons se masque d'ironie, aux coups d'esprit qu'il porte de droite et de gauche, toujours en garde et toujours armé, à cette attitude de bretteur moral qui est la sienne en toute rencontre, qu'il aborde une femme ou un homme, une jeune fille ou un vieillard, il est aisé de voir que, pour ce misanthrope, la vie sociale a été trop dure. Il n'avoue pas ses froissements et il ne s'en plaint pas ; il est trop fier. Mais le ton seul de chacune de ses phrases, ce ton persifleur et volontiers féroce, mais ce soin de dompter son interlocuteur dès les premiers mots et d'imposer sa supériorité, mais l'évidente défiance de chaque phrase et de chaque geste, tout cela est une sorte d'aveu et une sorte de plainte... Je l'aperçois, aussi nettement que si je le voyais des yeux de ma tête, cet homme qui a eu ses vingt ans au commencement du second Empire, et à cette époque de triomphe indiscutable du Fait dont nous nous plaisons à reconnaître aujourd'hui les symboles dans l'action politique de M. de Morny, dans l'action philosophique de M. Taine, dans l'action littéraire de Gustave Flaubert. Les grandes avenues de la vie politique sont barrées pour

longtemps aux ambitions trop hâtives, et, aux lendemains de si douloureuses banqueroutes, quelle foi profonde entraînerait de ce côté une âme noble? La société se pacifie peu à peu; elle réalise le programme prêté à l'un des ministres du dernier règne, prophétique ce jour-là, et qui aurait crié aux foules cette devise de la croisade moderne : enrichissez-vous! L'âpre concurrence des intérêts est donc en pleine vigueur. Les Jean Girault abondent sous les colonnes de la Bourse et dans les salons. Il y a dans l'air du temps une épaisse vapeur de positivisme, et la loi brutale de la lutte pour la vie apparaît, comme à toutes les époques de désillusion nationale, avec la netteté de ses exigences. La famille ne s'est pas dressée entre de Ryons et la société pour lui adoucir les premiers coups. Ni son père ni sa mère n'ont veillé sur lui. Sa mère était loin; son père était mort. Mais sont-ils plus favorisés du sort, ceux dont le père existe et passe ses jours chez sa maîtresse ou au club; ceux dont la mère existe, mais songe uniquement à courir le monde et à se parer? Bref, de Ryons a grandi solitaire, comme presque tous les jeunes garçons de la haute société française que leurs parents envoient au collège sans se douter que c'est là une

école par excellence de brutalité, de cynisme et de précoce dépravation. Après tout, le collège a cela de bon qu'il habitue l'enfant qui pense à considérer la malveillance et l'injustice, la sottise et l'impudicité, comme des manières d'être habituelles de l'animal humain. Dans l'entre-deux des cours, le collégien apprenait que les femmes, dites de plaisir, seraient, comme les camarades et les maîtres, des ennemies jurées de sa personne. « Je filais du collège, dit-il, pour aller voir Ellénore, et je vendais mes dictionnaires à la mère Mansut, rue Saint-Jacques, pour lui porter des bouquets de violettes. Je lui faisais des vers par-dessus le marché... elle m'a pris ma montre... » C'est sous cette forme désintéressée que lui est apparu l'amour. Il est sorti de ces premières épreuves avec la vague idée que l'homme est toujours, comme aux temps anciens, un loup pour l'homme, et la femme quelque chose de pire. Car d'homme à homme, il est de certaines garanties, quand ce ne serait que l'honneur qui empêche que nos ennemis ne nous portent certains coups. Au regard de la fille qui exploite le mâle et vit de cette exploitation, ni l'honneur ni la probité n'existent, dans le sens où nous interprétons ces mots. De Ryons s'est

donc habitué à se méfier. En d'autres temps, il aurait vécu la main sur la garde d'une épée. La vie moderne n'exige pas d'autres armes que l'esprit et la bravoure. De Ryons a fourbi son esprit et sa bravoure ; mais, à cette défiance continuelle, il a perdu l'habitude de s'abandonner, le don charmant de la sympathie ouverte, l'exquise facilité des épanchements intimes. Il est demeuré capable de pitié, c'est une vertu de combattant. Il est devenu incapable de tendresse. A ceux ou celles qui lui demandent son amitié, il pourrait répondre comme à M. de Montègre : « Un ami de la veille... mais nous avons l'avenir pour nous... » Chamfort disait : « Convenons que, pour être heureux dans le monde, il y a des côtés de soi-même qu'il faut entièrement paralyser. » Hélas ! ce sont ces côtés mêmes qui seuls vous rendraient capables de ressentir le bonheur...

Elles coulent, elles bouillonnent tout autour de nous et en nous-mêmes, ces trois sources du pessimisme sentimental, que M. Dumas a fait confluer et jaillir en gerbe dans l'âme de ce personnage, le plus profondément creusé de ses comédies. Et ces sources ne sont pas près d'être taries, car l'eau empoisonnée qui les alimente

filtre de trop haut, et c'est un immense mouvement du terrain social qui, seul, pourrait empêcher cette infiltration et ses conséquences. Pour que l'esprit d'analyse cessât de dévorer la substance de nos cœurs, il faudrait que l'équilibre de la vie intérieure fût restauré, l'abus de la compréhension corrigé par le développement de la volonté, le sens de la certitude rétabli. Nous sommes malades d'un excès de pensée critique, malades de trop de littérature, malades de trop de science! — Pour que le libertinage cessât de fatiguer de ses secousses égoïstes les nerfs et le cœur de la majorité des hommes qui ont plus de quinze ans et moins de quarante, il faudrait que l'équilibre de la vie privée fût, lui aussi, restauré, que le mariage tardif parût l'exception, et que le mariage avant vingt-cinq ans devînt la règle, que l'éducation de la femme fît vraiment d'elle la compagne de l'homme, que les relations entre les jeunes gens se transformassent, et que l'enfant ne se gâtât point précocement les sens et l'imagination entre les murs des collèges, — sentines d'infection morale qu'aucune voix autorisée, sauf celle peut-être de M. Dumas lui-même, dans les premières pages de l'*Affaire Clémenceau*, n'a dénoncées à la conscience publi-

que. — Pour que l'âpreté de la concurrence autour des places et autour de la fortune s'adoucît un peu, il faudrait un retour à une vie moins artificielle et moins surchauffée, que l'homme s'attachât davantage à sa province, à sa terre natale, que le séjour à Paris ne fût pas l'objectif de toutes et de tous, que la mêlée démocratique se fît moins brutale. — Toutes conditions qui ne seront jamais réalisées, car, bien au contraire, c'est vers un affinement de plus en plus aigu des intelligences, c'est vers une séparation de plus en plus marquée des deux sexes, c'est vers une centralisation de plus en plus condensée, que se dirige la France contemporaine. A mesure que les efforts dans cette triple voie s'exagéreront, les observateurs verront s'exagérer aussi quelques-unes des conséquences inévitables de semblables tendances, et le mot profond de l'observateur continuera d'être vrai : tandis que les classes pauvres souffriront du manque de pain, les classes riches souffriront du manque d'amour. Aussi les vérités indiquées sur la psychologie des générations nouvelles par M. Dumas continueront-elles de paraître exactes à ceux qui ont le sentiment de la vie morale. Il est à craindre seulement qu'elles ne soient bientôt trop douces. Les temps ne sont

pas bien lointains où l'*Ami des Femmes* sera donné comme un drame optimiste.

IV

SOURCES DE MYSTICISME

Il semble qu'à l'extrémité de ces analyses volontiers cruelles et qui brutalisent ceux-là mêmes, ceux-là surtout, qu'elles séduisent le plus, l'auteur de l'*Ami des Femmes* et de la *Visite de noces* devait rencontrer le nihilisme métaphysique, comme il avait rencontré le nihilisme sentimental. Voilà que, tout au contraire, cette œuvre à demi physiologique, et d'une si implacable dureté, s'achève dans un sens idéaliste jusqu'à la vision, et confine soudain au mysticisme. Elle ne se contente pas d'y confiner, elle y pénètre, et on trouve dans l'*Homme-Femme*, par exemple, des morceaux entiers qu'on croirait écrits par une sorte de saint Jean du monde moderne, illuminé comme l'autre, et, comme lui, révélateur. Lisez, pour vous en convaincre, le fragment qui com-

mence * : « Dans cet Éden nouveau, le serpent ne doit pas avoir de prise sur la femme, la femme ne doit pas avoir d'influence sur l'homme et *lui faire devancer son heure...* » et cet autre ** : « Dégagé de toute préoccupation et de toute influence terrestre, je suis là au centre même de la vie universelle, et la Création tout entière me parle, à moi atome, tout comme elle a parlé à Noé sur le mont Ararat, à Moïse sur le mont Sinaï, à Jésus sur le mont des Oliviers .. » La préface de la *Femme de Claude* va plus loin encore et renferme une évocation apocalyptique de la luxure, où les formules de la chimie se mélangent étrangement aux métaphores orientales : « Et des bases mêmes de la matière composée sortit une Bête colossale qui avait sept têtes et dix cornes... » La *Femme de Claude* est-elle d'ailleurs autre chose que la transcription humaine d'un drame ultra-terrestre, ainsi que l'indique le commentaire de l'auteur : « Au coup de fusil du dénouement, Césarine tombe, Cantagnac s'esquive, Antonin se prosterne. L'être de rébellion est précipité dans le néant, l'être de ruse est jeté

* P. 189 de la brochure.

** P. 149 et suiv. de la brochure.

dans le vide, l'être d'impression et de repentir est rappelé dans le bien... La loi de Dieu éclate et triomphe... » Dieu paraît aussi dans l'*Étrangère*, s'il faut en croire la « Vierge du mal, » mistress Clarckson : « Dans la partie que je joue avec le destin, dit-elle, chaque fois que je sens Dieu contre moi, je baisse la tête et je jette mon jeu... » A propos de ces passages, et d'autres en très grand nombre qui se rencontrent dans d'autres préfaces ou d'autres brochures de M. Dumas, il y a deux questions à se poser. Quelle est la lettre exacte de ce mysticisme et sa valeur ? C'est la première et ce n'est point ici le lieu d'y répondre, car cette étude, pour être fidèle à son programme, doit demeurer strictement psychologique. La seconde question est de psychologie pure et se formule ainsi : quelles raisons d'âme et d'esprit ont conduit M. Dumas du côté du mysticisme, et ces raisons lui sont-elles communes avec beaucoup de ses contemporains ?

Le mysticisme de M. Dumas s'éclaire d'un jour singulier lorsqu'on se représente que M. Dumas est surtout un lutteur, un homme d'action vigoureuse et d'énergie intense. La logique, cette qualité dominante de sa pensée, l'avait conduit sur la frontière du nihilisme. Il a vu ce pays désolé

où le Nirvâna, célébré par les sages de l'Inde, apparaît comme l'idole monstrueuse et funéraire, dans l'adoration de laquelle toutes les douleurs s'endorment, mais aussi toutes les joies. Il a respiré l'odeur de mort qui flotte sur l'immense steppe, et il a éprouvé un frisson d'horreur. Tandis que Schopenhauer, enivré de l'opium de sa métaphysique et n'hésitant pas à conclure comme il a commencé, prêche le renoncement définitif et la suppression de la volonté de vivre, le Parisien lucide et décidé qui est dans M. Dumas se révolte. « La nature, s'écrie-t-il, ne veut pas la mort. Elle veut la vie. La mort n'est qu'un de ses moyens. La vie est son but... » Mais comment concilier ce goût et ce culte de la vie avec les négations de tout à l'heure, avec cette impuissance d'aimer qui transforme l'âme en un sépulcre sans réveil ? C'est alors qu'accablé par l'évidence du monde réel, l'homme aperçoit confusément, par delà les indiscutables misères de l'heure présente, un au-delà indéfini. Les phénomènes actuels sont bien durs, mais sont-ils autre chose qu'une apparence ? N'y a-t-il pas en dehors et au-dessus de nous quelque puissance cachée, capable de réparer ce qui s'écroule, de racheter ce qui se perd, de régénérer ce qui se meurt ?

N'y a-t-il pas une source d'amour invisible, à laquelle puissent s'étancher les soifs qu'aucune eau d'ici-bas ne saurait satisfaire ? Et surtout ne sommes-nous pas entre deux univers, celui des sens qui nous étouffe le cœur, et celui de l'âme dans lequel nous respirerons peut-être un jour ? C'est dans les ténèbres de pareilles hypothèses que nous nous acheminons vers le mysticisme. M. Dumas a suivi cette route, mais comme il était à la fois un moraliste et un auteur dramatique, il a donné à son mysticisme un tour en rapport avec les doubles exigences de sa nature. Croire au Bien et au Mal d'une façon absolue, c'est déjà faire profession de foi mystique, car c'est affirmer la réalité du monde spirituel. Avec une imagination tournée au drame, c'est bientôt fait de personnifier ce Bien et ce Mal, et de les *voir* engageant un duel implacable dans le cœur de l'homme. Ainsi a procédé, semble-t-il, l'auteur de la *Femme de Claude*, et il s'est réveillé en plein Manichéisme sans presque s'en être douté. L'Ormuzd et l'Ahriman des anciens Perses lui sont apparus dans leur immortel combat, et, à la clarté de cette apparition, la nuit douloureuse de notre société s'est illuminée. Ç'a été là un passage beaucoup plus facile et naturel que la première

impression ne le ferait supposer. Qui pourrra direqu'en effet l'hypothèse des deux principes est certainement fausse? Il n'y a qu'un petit nombre de solutions, qu'il est également impossible d'établir et de réfuter, au problème du monde. L'hypothèse dualiste est une de ces solutions. Quoi d'étonnant qu'elle ait hanté souvent un esprit que les questions de morale ont torturé toujours, et qui, par métier, conçoit les êtres toujours en conflit?

La vision d'un au-delà qui soit la raison d'exister de l'univers et de nous-même, tel est l'aboutissement suprême de cette pensée, et aussi d'un certain nombre des pensées de cette époque, en dépit de la marée montante du positivisme. Oui, nous sommes tous, à des degrés divers, positivistes de raison. Nous demandons à l'art d'être fondé sur l'étude positive du fait, à la politique de reposer sur l'exploitation positive du fait; nous avons des mœurs de jour en jour plus positives, elles aussi, et les complications de notre confort augmentent chaque année... Avec cette intelligence et ce maniement du fait, on contente beaucoup des appétits de l'homme. Il en est un pourtant qui demeure inassouvi et dont les doctrinaires de notre âge scientifique ne

daignent point s'occuper, quoique la science démontre que cet appétit doit exister en nous, irrésistible. Je veux parler précisément de ce besoin de l'au-delà qui nous est arrivé à travers les âges, cultivé, amplifié par les générations successives des croyants de toutes les religions. Réfléchissez en effet que, pendant des siècles et des siècles, nos aïeux, ces hommes de l'être desquels notre être présent est l'addition, se sont agenouillés matin et soir pour adorer la cause inconnue. Songez que le frémissement du mystère a couru dans les cheveux de toutes les têtes où s'est élaborée la pensée qui actuellement habite notre tête. Dites-vous que les convictions sur les choses de l'autre vie ont été pour ces ancêtres, non point des objets de dilettantisme et de littérature, mais des réalités d'après lesquelles ils luttaient et mouraient, qui se mêlaient pour eux à tous les sentiments et à tous les actes de la vie, à la naissance et au mariage, à la guerre et aux funérailles. Chacun de nous peut affirmer qu'il a eu, certainement, des martyrs par fanatisme religieux parmi ses ascendants. Est-ce qu'une tendance héréditaire ne doit pas résulter de l'accumulation de tant d'années? Est-ce qu'une faculté si passionnément et continûment développée par

tous ceux dont nous sommes issus, ne doit pas nous avoir été transmise avec nos facultés, léguées, elles aussi, au jour de notre naissance? Et, contre la pesée sur notre âme d'une acquisition de tant de siècles, que peuvent les raisonnements appris ou inventés entre notre quinzième et notre vingt-cinquième année, — période où nous choisissons entre les systèmes de philosophie? Cette faculté de l'au-delà, nous la possédons à notre insu, et quand nos idées, notre milieu, nos habitudes nous empêchent de l'exercer, elle ne meurt pas pour cela. Elle est comprimée et mutilée. Puis un jour vient où elle se redresse, un jour où elle veut vivre et fonctionner, et, faute d'une vie et d'un fonctionnement normal, elle se dépense en d'étranges excès.

Il est aisé de le constater, ce besoin de l'au-delà quand il ne rencontre pas une satisfaction idéale et noble se rabat sur le domaine de la sensation et demande aux aberrations du système nerveux le frémissement surhumain que les véritables mystiques obtenaient par les ferveurs de la prière. Il y a ainsi une sorte de mysticisme physique, si l'on peut dire, qui est, par exemple, celui de cette femme au teint si étrangement maladif, à la pupille trop dilatée, au sang décoloré par

l'anémie. Son médecin a beau lui défendre de s'abandonner, comme elle le fait, aux dangereuses piqûres de la morphine; même au prix de sa vie, elle continuera de poursuivre dans les délices de la mortelle liqueur une impression de spiritualité suprême et d'apaisement extatique. — C'est un crucifix dont elle a le réel, l'insatiable désir. C'est une vie religieuse qu'il lui faudrait, et les effusions au pied de l'autel. Ce je ne sais quoi dont la nostalgie la tourmente et dont elle se procure le simulacre à travers les énervements de son organisme et la destruction de sa chair, c'est tout uniment l'émotion pieuse; — mais est-il un procédé pour faire comprendre cela au pâle troupeau de ces infortunées qui, voulant fuir le monde des sens, s'y précipitent plus avant, créatures de désordre et cependant de délicatesse et de poésie, dans la race desquelles se sont jadis recrutées les saintes, et parmi lesquelles se recrutent aujourd'hui les détraquées? — A un degré plus haut, c'est le mysticisme esthétique. Ce que la malade d'esprit et de cœur implorait sous l'aiguille morphinée, sa sœur aussi malade, mais plus heureuse, le demande au piano dont les blanches touches, fraîches sous les doigts brûlants, recèlent un trésor d'indicibles rêves. C'est alors, et

pendant des heures, la révélation du monde de sentiments indéfinis et sans paroles où certains musiciens modernes se complaisent. Les phrases douloureuses et presque pâmées de Chopin, les alanguissantes mélodies de Mendelssohn, les solitaires, les obscures ardeurs de Schumann ravissent l'âme déjà troublée, — loin, bien loin des sensations bornées et mesquines de la vie réelle. L'au-delà se fait palpable et prend corps à travers les sons. Le flot tari de la tendresse ruisselle de nouveau dans le cœur qui se dilate. De cette musique à la prière il y a si peu de distance, que tous les cultes mélangent l'harmonie des chants et des orgues à leurs cérémonies sacrées. C'est bien la même faculté intérieure qui se déploie dans le boudoir où une femme toute frémissante joue un Nocturne parmi des fleurs entêtantes, et dans l'église où les fidèles courbent la tête devant le geste du prêtre... Qui peut affirmer qu'une de ces deux formes de l'adoration est au regard de la cause inconnaissable, vraiment inférieure à l'autre?

Parfois cependant le besoin de l'au-delà ne rencontre même pas, pour se donner carrière, ces voies détournées, — quoiqu'elles soient nombreuses, et que le mysticisme physique ou le

mysticisme esthétique revête bien des formes autres que celles de la morphine ou de la musique. Il arrive alors que l'âme éprouve un indescriptible malaise, une inquiétude inexpliquée. La vie la fatigue, l'excède, lui répugne. Elle sombre tout entière dans l'ennui. Mais l'ennui moderne, c'est exactement l'ennui Oriental, la stagnation du cœur qu'aucune espérance de volupté ou de félicité ne fait plus vibrer, la torpeur croupissante qu'aucun désir n'émeut, la mort intime dans le mouvement machinal. Oui, ce sont des morts, et des mortes, ces hommes et ces femmes qui vont et viennent, s'habillent et se déshabillent, mangent et dorment, et dont les yeux, noyés d'une langueur indifférente, attestent qu'ils n'attendent rien. Cet ennui, certes, n'est pas un mal tout à fait vulgaire, il n'est pas non plus un mal continu. Il procède par accès et noie d'une vapeur de détresse les victimes, souvent grandioses, de ses funèbres atteintes. Toute sa vie durant, Gautier s'est essayé à tromper cet ennui-là et Flaubert aussi, et Baudelaire qui a si cruellement décrit ses affres en nous et cette agonie secrète de la puissance du bonheur :

Rien n'égale en longueur les boiteuses journées
Quand, sous les lourds flocons des neigeuses années,

L'ennui, fruit de la morne incuriosité
Prend les proportions de l'immortalité!...

A cet ennui morbide, il est bien des causes diverses, et la plupart du temps une exorbitante dépense de forces en est l'origine; mais il s'y mêle aussi le sentiment que cette vie d'ici-bas, réduite à elle-même, ne vaut pas la peine d'être vécue. Baudelaire, dans un de ses plus beaux poèmes, s'écrie avec désespoir qu'il préférerait

La douleur à la mort, et l'*enfer au néant*,

et par la bouche de saint Antoine, Flaubert dépeint en ces termes l'impression qui se dégage du monde muet tel que la science nous amène à le concevoir : « Un froid horrible me glace jusqu'au fond de l'âme. Cela excède la portée de la douleur. C'est comme une mort plus profonde que la mort... » Ce sentiment de l'inutilité de notre vie présente, s'il n'y a point une transcription mystique et durable de nos actes passagers, s'accompagne du souvenir des croyances anciennes. A une époque, pour nous bien lointaine quoiqu'elle soit toute voisine, le monde apparaissait comme l'œuvre d'un père. Une

âme, non pas semblable à la nôtre, mais la comprenant, faisait flotter son souffle à l'horizon de notre existence. C'est parce que ce souffle ne passe plus sur nos fronts que la fleur de notre pensée se fane mélancoliquement dans la vanité de sa grâce et de sa force. Mais qu'y faire?...

Ah! qu'y faire? Il n'est pas possible à l'homme de ce temps d'apercevoir dans l'univers visible la trace d'une volonté particulière, puisque toute la science se résume dans cette affirmation : qu'une telle volonté n'existe point. Il ne lui est pas possible de concevoir un état de conscience indépendant d'un organisme. Cela ne lui est pas possible, — par la raison; mais la raison et l'expérience sont-elles les seules méthodes révélatrices de ce qui est, — elles qui s'arrêtent sur le bord de l'absolu et rangent toutes les causes dans le domaine fermé de l'inconnaissable? Le mysticisme se retrouve ainsi conciliable avec la science. Il est là, comme une tentation éternelle, prêt à recevoir ceux que cette science n'a pas contentés, et quelques-uns s'y jettent éperdûment parmi ceux-mêmes qui ont poussé le plus avant au cœur de l'impuissante et vaine science. Ils font à leur manière ce que M. Dumas a fait à la sienne. De la

constatation purement positive, ils passent à l'intuition purement visionnaire. C'est ainsi qu'en obéissant aux exigences secrètes de sa nature, l'auteur de la *Femme de Claude* s'est trouvé accomplir une évolution d'esprit qui est dans la logique de l'époque. Evolution sans résultat définitif, et condamnée, semble-t-il, à ne jamais aboutir! Mais qu'importe? Elle n'en sert pas moins à démontrer que la conscience humaine de ce temps-ci est mise dans la nécessité de choisir entre les conclusions du pessimisme et la foi au surnaturel. C'est la crise d'aujourd'hui et celle de demain. Quelle en sera l'issue? Qui peut dire : c'en est fait des religions? Qui peut dire, par contre, qu'une religion nouvelle va nous naître? En tous cas, c'est la marque d'une âme profondément sérieuse et sincère, d'apercevoir ce problème et d'essayer, dans la mesure d'une action personnelle, de le résoudre. Mais comment M. Dumas ne serait-il pas arrivé à cette hauteur de vues, lui qui a si sérieusement et si sincèrement étudié son temps? — Ecrivain très peu préoccupé des questions de l'art et très préoccupé des questions de la vie de chaque jour, il aura dit sur l'époque beaucoup de paroles essentielles, et son œuvre devra être étudiée de

très près par l'historien de la sensibilité française au XIXe siècle. — C'est tout ce que l'on a voulu démontrer ici.

II

M. LECONTE DE LISLE

M. LECONTE DE LISLE

De tous les poètes de talent apparus en France depuis la fin du mouvement romantique de 1830, aucun n'aura eu plus que M. Leconte de Lisle une destinée singulière ni qui montre mieux quel abîme sépare aujourd'hui le goût du public en littérature et celui des purs artistes. Voici trente années que les *Poèmes antiques* ont révélé dans l'auteur de *Midi*, de la *Fontaine aux lianes*, de *Cunaçépa*, un incomparable écrivain en vers. Et depuis lors M. Leconte de Lisle, bien qu'il n'ait donné que deux recueils nouveaux, les *Poèmes barbares* et les *Poèmes tragiques*, n'a pas cessé d'être considéré comme un maître par tous les fervents de de la Muse. Son prestige sur eux a été si grand

qu'il domine l'effort de renaissance poétique du *Parnasse contemporain*, — renaissance où se trouvèrent mêlés tant de poètes divers, depuis M. Sully Prudhomme jusqu'à M. François Coppée. Il semble qu'un tel poète devrait occuper devant l'opinion de notre pays une place unique, analogue à celle que nos voisins d'outre-Manche ont faite à M. Swinburne. Mais l'esprit français, qui subit en cela l'inévitable rançon de ses qualités, n'arrive guère à la sensation de la vraie poésie, à moins d'y être entraîné par des raisons étrangères à l'essence même du principe poétique. Si Hugo et Lamartine furent populaires dès leur début, c'est que le caractère religieux de leur première inspiration correspondait bien au néo-catholicisme d'alors. Si Alfred de Musset, malgré son indifférence politique, se trouve avoir conquis une telle vogue, c'est que le poète chez lui se double d'un orateur; son éloquence a sauvé sa poésie. M. Leconte de Lisle, lui, a composé une œuvre où la poésie n'est mélangée d'aucun alliage, et qui ne saurait être comprise et sentie que par les lecteurs qui aiment la Beauté pour la Beauté. Aussi n'a-t-il pas rencontré, parmi la foule, l'accueil qu'elle réserve à ses favoris, et la disproportion est forte entre le rang

qu'il occupe devant le public et la place que lui décernent les artistes. Son influence, pour être ainsi restreinte, n'en est pas moins profonde, car elle se retrouve, présente et durable, chez presque tous les poètes de notre époque. Indirectement elle s'étend jusqu'à ceux qui ne la subissent qu'à travers un ou deux d'entre ces poètes. Celui qui étudie dans les écrivains de la génération précédente les origines de quelques-unes des tendances et des idées de la génération actuelle, doit donc se préoccuper de M. Leconte de Lisle comme de Charles Baudelaire et de Gustave Flaubert, et l'auteur de *Qaïn* et des *Erinnyes* a son rang marqué dans la série de ces esquisses, où l'on essaye de noter plusieurs traits épars de la changeante physionomie contemporaine.

I

DU MODERNE

Précisément, c'est ce caractère contemporain, — ou moderne, pour employer un terme d'école, que beaucoup de personnes refusent à

M. Leconte de Lisle, et cela, depuis la publication de son premier recueil de vers. Il a bien fallu lui reconnaître la magnificence de la forme poétique, le pouvoir d'évocation visionnaire, la solidité du verbe, l'ampleur de la période, la justesse merveilleuse de l'image. Mais les adversaires du poète ont voulu ne voir dans ces qualités que l'effort d'une rhétorique supérieure, et ils lui ont nié cette flamme de la vie sans laquelle l'art d'écrire se réduirait, en effet, à un jeu de patience intellectuel. La vertu vraie d'une œuvre ne réside-t-elle pas dans la partie nécessaire et inévitable, celle que l'artiste a composée, comme il respire, comme il marche, comme il aime, sous la pression d'une force intérieure qui le contraignait à prolonger son rêve dans de certaines formes de phrases, de même qu'elle le contraint à faire de certains gestes, à éprouver de certaines émotions, à vivre enfin une certaine vie? Comme il y a dans la nature humaine une imbrisable unité, il est évident que l'œuvre de littérature ou d'art conçue et produite ainsi par une nécessité profonde doit manifester tout l'homme qui la conçoit et qui la produit, avec son sens particulier du monde et de lui-même, avec sa façon ou tendre ou amère de goûter le

réel, avec son être enfin dans ce qu'il a de plus intime et de plus vrai. Mais cet être tient à son milieu par d'invisibles racines, comme une plante au coin de sol dont elle absorbe la sève. Donc, en se transcrivant dans son œuvre, l'artiste se trouve avoir du coup transcrit quelque chose de ce milieu, une portion de cette grande âme contemporaine dont il est une des pensées, un peu du vaste cœur de sa génération dont les battements retentissent en lui. Il résulte de là que, si la poésie d'un poète se trouvait absolument en dehors de toute date et de toute époque, elle serait une œuvre de mort, simple curiosité d'école, bonne à divertir des scoliastes, mais incapable de servir de pâture vivante à des hommes vivants.

Ceux qui n'ont pas reconnu chez M. Leconte de Lisle cette puissance de vie, personnelle à la fois et contemporaine, se sont laissés, me semble-t-il, abuser pas une erreur d'analyse qu'il importe de définir avec netteté, non pas seulement pour éclairer d'un jour complet la figure de l'auteur des *Poèmes barbares*, mais surtout pour mieux étudier un problème d'esthétique générale qui se pose devant beaucoup d'artistes de nos jours et les obsède d'une préoccupation incessante. Je

veux parler de cette question du Moderne dans l'art et dans la littérature qui inquiétait déjà les romantiques. Par quels procédés en effet secouer le joug de la tradition, si pesant sur la pensée de ceux qui arrivent tard dans une civilisation déjà épuisée de littérature ? André Chénier répondait par son conseil célèbre :

Sur des pensers nouveaux faisons des vers antiques.

Il plaçait donc essentiellement le Moderne dans le choix des sujets. Stendhal, lui, donnait un conseil contraire, car, avec une inintelligence tout à fait indigne de son rare esprit, il proscrivait les anciennes formes et n'hésitait pas à condamner par exemple d'une façon absolue la langue des vers. De nos jours, les écrivains naturalistes qui se sont plus particulièrement attachés à ce problème du Moderne le résolvent par la théorie de la nouveauté dans le fond et dans la forme. « Copiez ce que vous voyez comme vous le voyez, » disent les peintres qui veulent amener leurs élèves à faire ce qu'on appelle, dans les ateliers, de la peinture sincère. Pourquoi le littérateur n'agirait-il pas de même?... La vie ondoie autour de lui, changeante et riche.

S'il est à Paris, il a sous les yeux le décor des rues, des magasins, des salons, la cohue des intérêts rivaux, la mêlée des passions, une masse énorme d'hommes et de femmes qui vont et qui viennent, tous marqués au sceau des mœurs de l'époque. Qu'il reproduise sur le papier et par le moyen de mots adaptés ces mœurs et ce décor, consciencieusement, exactement, n'aura-t-il pas exécuté le programme d'un art tout contemporain et par suite aussi vivant qu'original? S'il est en province, il a devant lui le paysage rustique, l'âme villageoise et ses coutumes à transcrire, toute la réalité d'un monde instinctif à faire passer dans ses livres, avec sa couleur ou tragique ou heureuse, — et c'est bien ainsi que procède toute l'école actuelle, depuis MM. Émile Zola et Alphonse Daudet jusqu'à MM. J.-K. Huysmans et Paul Alexis, depuis M. Paul Arène jusqu'à M. Émile Pouvillon.

En toute matière, les solutions simples ont beaucoup de chances d'être incomplètes. Mais c'est en esthétique surtout que les problèmes aux données multiples exigent des solutions multiples aussi. Examinons cette phrase d'apparence si lucide : « Copier ce que l'on voit; » nous trouverons qu'elle recèle une complication sin-

gulière. Il faut, pour la traduire, tenir compte de deux éléments : le premier, c'est que toute réalité se présente à la réflexion comme quelque chose de touffu et de mouvant qu'il est impossible de saisir en son entier. Il y faut donc découper un fragment afin de le faire passer dans l'art, et le choix du fragment à découper ainsi est déterminé par la nature même de l'esprit. Car, et c'est là le second élément du problème, l'instrument de vision et d'analyse varie d'un artiste à l'autre. Il existe, par exemple, un groupe de faits qui s'étiquette du nom de Paris. Assurément il est légitime de voir cette immense ville comme M. Émile Zola dans sa *Page d'amour* ou son *Ventre de Paris*, et de peindre, avec l'imagination des masses, les vastes mouvements de la foule dans les vastes quartiers. Il ne l'est pas moins d'apercevoir que derrière cette agitation visible fonctionnent des causes invisibles, et que, par-dessous les mœurs, travaillent les idées. Dans le cerveau de ces hommes qui se hâtent, poussés par la nécessité de gagner leur pain, sous un certain climat et d'après de certaines habitudes, il se remue des conceptions abstraites, ou plus ou moins nettes, ici grossières et là raffinées. Mais ces conceptions sont un Fait, comme

l'étalage de ces marchandises devant ce comptoir, comme la poussée de ces voitures dans ce tournant de rue. La preuve en est que ce passant qui court à ses affaires s'arrête à lire ce morceau de journal, à discuter avec son compagnon sur un point de politique. Ce Parisien a une théorie de la religion et une théorie de la nature, une théorie de l'état et une théorie du devoir, — obscure doctrine, humble reflet déformé dans ce misérable miroir des grands feux d'artifices intellectuels qui se tirent là-haut, parmi les philosophes, les écrivains et les savants. N'importe; une profonde unité rattache les généralisations maladroites et rudimentaires des illettrés aux spéculations des maîtres. Il suit de là que, si l'écrivain entreprend de reproduire la société par les idées, il sera aussi vrai que celui qui entreprend de la peindre par les mœurs. Il peut à son gré choisir le décor dans lequel il évoquera ces idées. Si le symbolisme antique est le plus capable de se prêter à cette évocation, n'est-il pas, en l'employant, aussi nouveau, aussi contemporain que le plus scrupuleux nomenclateur d'un quartier de Paris? C'est ainsi que la *Colère de Samson* d'Alfred de Vigny, qui emprunte son mythe à la Bible, est moderne au même degré que le *Nabab* ou que

les *Fleurs du Mal*, tout simplement parce que l'idée de l'amour traduite dans ces vers morbides est aussi profondément essentielle à notre temps que l'élégance d'un duc de Morny et le libertinage analytique d'un Baudelaire. Ce n'est donc ni dans le décor ni dans la date du sujet qu'il convient de chercher le caractère de modernité d'une œuvre, et, si l'on se met au point de vue de l'esprit, ce n'est pas non plus dans la méthode employée. On dit souvent que notre époque est scientifique, et beaucoup d'excellents artistes ont essayé en effet d'appliquer aux travaux de l'imagination les méthodes de la science. Ceux-là ont réussi à trouver ainsi un art d'une singulière nouveauté; mais à côté d'eux il y a place pour ceux dont l'intelligence a, comme pôle naturel, non pas l'analyse, mais le rêve. Ce dernier n'est-il pas un Fait, lui aussi, et à ce titre n'est-il pas légitime — autant que la vie? Que dis-je! Pour certaines têtes il est la vie elle-même, et c'est la vie qui est un mauvais songe. Tel fut le cas de Flaubert, que son instinct poussait à composer des fresques de légende comme sa *Tentation de saint Antoine*, et qui s'astreignait, par doctrine, à la copie du quotidien des choses. Tels sont aujourd'hui MM. Gustave Moreau et

Puvis de Chavannes, aussi sincères dans leur chimérique vision de *Galatée* et de *Doux Pays* que M. Degas dans sa copie d'un foyer de danse; et comme ces rêveurs sont des hommes de ce temps, il en résulte que leur rêve est par cela même moderne au plus haut degré. Les milieux, en effet, n'agissent-ils point sur nous par réaction autant que par action? Un écrivain se promène sur le boulevard, et le tumulte de la foule l'enivre. Le voilà qui épouse, par son intelligence, toutes les formes de cette vie chatoyante et bariolée; qui suit les inconnus comme Balzac le raconte de lui-même dans le début de *Facino Cane*. « Je pouvais, dit le grand romancier, me sentir les guenilles de ces passants sur le dos, marcher les pieds dans leurs souliers percés; leurs désirs, leurs besoins, tout passait dans mon âme, ou mon âme passait dans la leur... » Tout au contraire, l'écrivain est de ceux dont la nature trop frêle répugne aux violences de l'effort animal; le spectacle de cette rue le brutalise; les visages apparus une minute lui révèlent les plaies intérieures et l'obsèdent. Il ferme les yeux pour ne pas voir ce tableau de la douloureuse réalité, et il élabore en lui-même le songe d'un autre univers. Mais, ce faisant, que manifeste-t-il sinon

la sensibilité que lui a façonnée son temps? La preuve en est que ceux de ses contemporains qui lui ressemblent trouvent en lui de quoi satisfaire leur appétit de certaines sensations. N'hésitons pas à briser les étroites barrières des écoles et à reconnaître que le second de ces deux écrivains est aussi moderne que le premier. La seule différence consiste en ce qu'il l'est autrement; mais y a-t-il deux feuilles qui se ressemblent dans une forêt? Et pourquoi les talents seraient-ils semblables dans cette vaste végétation qui est la littérature d'un même âge?

Si les réflexions qui précèdent sont exactes, l'objection d'archaïsme et d'artifice dirigée contre l'auteur des *Poèmes antiques* par ses adversaires, à cause du choix de ses sujets, n'a pas de valeur. Elle serait forte, s'il était démontré que M. Leconte de Lisle n'est pas arrivé à ce choix de sujets par une nécessité de sa nature. Mais une lecture, même légère, de ses œuvres permet de reconnaître que son genre d'imagination le conduisait inévitablement vers le pays du songe religieux et cosmogonique. Aucune intelligence n'est plus nettement caractérisée que la sienne par le goût et le pouvoir des larges conceptions d'ensemble. Ce qui le frappe dans l'humanité,

ce sont les vastes formes de la vie collective, symboles pieux ou métaphysiques. Il n'en est guère auquel il ne se soit intéressé, qu'il n'ait compris et qu'il n'ait chanté. Ce qui, tout au contraire, le laisse indifférent jusqu'à l'oubli, c'est l'individu, la personne isolée et séparée. Il est évident qu'à ses yeux toutes les créatures, y compris son être propre, ne sont que des accidents d'une substance qui les précède, qui leur survit et qui seule importe. Peu d'écrivains sont demeurés plus silencieux que lui sur le roman intime que chacun de nous porte dans sa mémoire sentimentale. Cette réserve prouve simplement qu'une telle confession ne lui a pas été un irrésistible besoin. Il considère sans doute que les idées seules sont réelles et que les faits, aussitôt évanouis qu'apparus, ne valent pas qu'on essaye de construire un monument avec leur poussière. Reconnaissez-vous à ces signes cet esprit philosophique dont la direction naturelle est la spéculation pure, et qui réside essentiellement dans la puissance et le désir de penser par généralisations? Spinoza, qui pourrait servir d'exemplaire accompli d'une tête métaphysicienne, avait trouvé la formule même de cet esprit : « Il faut, disait-il, concevoir les choses sous le carac-

tère d'éternité. » Traduisez cette phrase, elle signifie que vous ne comprenez un phénomène quelconque de la nature qu'en déterminant sa loi, c'est-à-dire en le classant dans une série, ou encore que la conception des groupes est l'effort suprême de la pensée. M. Leconte de Lisle n'a jamais donné d'expression abstraite à sa tendance intellectuelle, mais il en a fait une méthode dont il ne s'est pas départi; et s'il n'était un poète, il est certain qu'avec cette disposition native, il aurait abouti à quelque effort de philosophie explicative. Sa sensibilité seule l'en a détourné.

Un poète, — terme presque mystérieux à force d'être employé, presque indéfinissable pour être trop connu! Il en est de ce mot comme de tous ceux qui servent au langage usuel. Tant de significations finissent par s'y introduire, et de si diverses, de si contradictoires, que l'on a peine à découvrir l'essentielle, la primitive, celle qui fait tige et supporte la frondaison des sens secondaires. Il est d'ailleurs des sortes bien différentes d'âmes poétiques, entre lesquelles c'est une difficulté grande que de discerner les traits communs. Théophile Gautier, par exemple, est un poète, et M. Sully Prudhomme en est un

aussi. Mais le premier fait consister la poésie dans l'or et dans la pourpre, dans les déploiements de la vie luxueuse et magnifique, tandis que le second, uniquement tourné vers le monde intérieur, recherche cette même poésie dans le scrupule de la conscience, la subtilité du désir, la délicatesse de l'émotion. L'un et l'autre pourtant ont cette ressemblance : qu'ils chérissent la Beauté d'un amour égal, et qu'ils ont reçu le don de traduire cet amour avec des rythmes et des formes de phrase. C'est là, dans ce pouvoir d'exaltation devant le Beau, qu'on pourrait trouver la marque propre du poète. Tandis que la plupart des hommes laissent, avec l'habitude, s'abolir la fleur et le charme de la sensation, l'âme poétique, grâce à un mystère d'organisation intime, demeure invinciblement capable de frémir, comme au premier jour, devant la sublimité ou la douceur des choses : « Le propre du poète, a dit un psychologue célèbre, c'est d'être toujours jeune et éternellement vierge. » Jamais la vie ne lui arrive insipide et décolorée. Jamais il ne perd ce don, qui persiste si rarement après la vingtième année, de vibrer au contact des autres hommes et de la nature, avec ravissement ou avec souffrance ; et, même quand le cœur est

tari en lui, l'imagination demeure qui lui permet de concevoir cet état sensitif s'il n'est plus capable de l'éprouver réellement. De là cette habituelle efflorescence d'images qui foisonnent sans cesse en lui, car, la machine nerveuse remuée une fois profondément, tous les ordres de sensations s'éveillent aussitôt, les comparaisons jaillissent, les associations d'idées se multiplient. Que M. Leconte de Lisle soit doué au plus haut degré de cette faculté de l'âme poétique, il suffit, pour s'en convaincre, de constater quelle vertu d'exaltation ses vers possèdent d'une part, et de l'autre comme l'image jaillit chez lui, naturelle et continue. Avec quelle ardeur et avec quelle couleur il a célébré l'héroïsme, les violentes et sublimes secousses de l'homme courageux parmi les pires dangers et devant l'approche de la mort, et l'enthousiasme des martyrs, et la fureur sacrée des grands fanatismes! Comme il a gardé intact le sens des vastes aspects de nature et comme la forêt vierge, la mer immense, le ciel profond apparaissent aisément dans l'arrière-plan de ses poèmes! De l'âme poétique il a encore l'adoration pure de la femme, et cette nostalgie qui faisait dire au pauvre Shelley: « J'ai aimé Antigone dans une autre vie. » Lisez seulement

dans les *Poèmes tragiques* l'admirable *Épiphanie :*

Elle passe, tranquille, en un rêve divin,
Sur le bord du plus frais de tes lacs, ô Norwège !
Le sang rose et subtil qui dore son col fin
Est doux comme un rayon de l'aube sur la neige.

Ce svelte et gracieux fantôme évoqué sous le ciel du Nord, dans ces paysages comme spiritualisés par la blancheur de la neige, l'azur pâle de l'horizon, la froideur des eaux, l'immobilité des immortelles verdures, — cette femme idéale qui ne tient à la vie que par sa forme et dont les yeux ouverts se lèvent vers l'inconnu,

Purs d'ombre et de désir, n'ayant rien espéré
Du monde périssable où rien d'ailé ne reste,

cet être de délicatesse et d'ineffable douceur, c'est le songe même du poète ayant pris corps dans une vision à la fois réelle et symbolique ; une telle ferveur d'extase suffit à révéler la présence en lui d'une sensibilité toujours ardente et toujours froissée, la palpitation d'un cœur dont la souffrance n'a pu triompher, — et ne sont-ce pas là les signes mêmes du poète ?

Avec une intelligence de cet ordre et cette sensibilité, comment M. Leconte de Lisle devait-

il apercevoir le monde actuel? En sa qualité de philosophe, il était nécessaire qu'il saisît de ce monde les idées, et en sa qualité de poète il était nécessaire que ces idées, après avoir éveillé en lui des cortèges d'images, produisissent une impression de cœur très particulière. En fait, son œuvre a pour principe intellectuel quelques-unes des théories philosophiques les plus nouvelles de ce temps; et de ces théories, en même temps que du contact avec la civilisation présente, il a tiré une mélancolie d'une rare noblesse. Ce sont les deux points que j'essaierai de marquer l'un après l'autre. Ils suffiront pour expliquer comment cette poésie, en apparence si objective et si peu moderne, se trouve correspondre intimement à la vie personnelle de ceux qui ont subi des crises analogues. Cela revient à étudier comment des théories élaborées par des savants se réfractent dans une imagination, puis dans une sensibilité de poète.

II

SCIENCE ET POÉSIE

La question des rapports de la science et de la poésie se trouve étroitement liée à celle de l'art moderne, et elle aussi a été résolue, de la façon la plus exclusive, en deux sens contradictoires. Plusieurs excellents esprits ont jugé qu'il était possible de donner une expression rythmique aux vérités les plus exactes; ils ont invoqué l'exemple des grands poètes grecs, et, parmi les latins, de Lucrèce. De nos jours, M Sully Prudhomme, à plusieurs reprises, s'est attaqué au poème scientifique, et son plus considérable ouvrage, la *Justice*, est une tentative de cet ordre. D'autres, au contraire, pensent qu'il y a un antagonisme irréductible entre l'instint de vérité d'où émane la science et l'instinct de beauté, source première de la poésie. Ils considèrent ces deux pouvoirs comme opposés à ce point que le développement de l'un entraîne toujours le dépérissement de l'autre, et chez les

individus et chez les peuples. Les partisans de l'union de la science et de la poésie s'appuient sur cette thèse indiscutable : que tous les efforts de l'imagination ne sauraient égaler la splendeur de l'univers réel. Et quelle fantaisie en effet aurait jamais rêvé les magnificences que l'astronomie précise a découvertes dans le firmament? Les adversaires de cette union invoquent l'expérience, argument souverain en esthétique comme en politique : et il est bien certain que jusqu'ici tous les poèmes fondés sur la science, depuis le *De naturâ rerum* jusqu'à la *Justice*, leur donnent raison, puisque les portions poétiques de ces œuvres sont celles où l'auteur a exprimé, non pas ce qu'il croyait être la vérité, mais ses émotions, ses songes, l'afflux de ses visions et de ses désirs, en un mot son âme. C'est le mouvement seul de cette âme qui fait la beauté de ces vers; et que ce mouvement ait eu pour principe la conviction la plus erronée ou la plus correcte, qu'importe? On peut aller plus loin et soutenir qu'une loi quelconque de la physique ou de l'astronomie ne saurait être exprimée en beaux vers, car une impression de beauté n'est pas compatible avec une impression de tour de force, et, nécessairement, il y a du tour

de force dans l'exécution de ce raccourci qui consiste à emprisonner sous les douze syllabes d'un alexandrin une idée dont la transcription naturelle est autre ; — disons plus, la transcription nécessaire. Qu'est-ce alors sinon un jeu de difficulté vaincue ?

On concevra, semble-t-il, qu'une conciliation est possible entre ces deux doctrines opposées, si l'on étudie d'un peu près la nature de l'esprit scientifique et celle de l'esprit poétique. Les théories que nous venons de résumer sacrifient tour à tour l'un à l'autre. Mais n'y a-t-il pas des occasions où l'un et l'autre esprit fonctionnent à l'aise, et sans que le travail du premier entrave le second ou réciproquement ? Dans le domaine immense et confus de la réalité, l'esprit scientifique s'efforce de recueillir et de grouper des faits du même ordre, dont il détermine les conditions. Ces conditions sont des faits plus généraux qui se subordonnent eux-mêmes à des faits plus généraux encore, si bien que le savant arrive à ramasser dans un petit nombre de formules, qu'il appelle lois, d'innombrables files de phénomènes. Mais ces formules expriment et expliquent ces phénomènes, elles ne les *représentent* pas. Or, c'est précisément cette représenta-

tion colorée et vivante des choses qui est le caractère propre de l'esprit poétique; son procédé habituel n'est pas la notation abstraite, c'est la vision évocatrice; — évocatrice? Et de quoi, sinon de cette même réalité que la Science résume dans ses formules? C'est ici le terrain d'union des deux puissances rivales. Imaginons qu'un poète contemple une des lois découvertes par le savant. Sera-t-il en contradiction avec cette loi s'il aperçoit derrière elle, et à l'état d'images, les faits que le savant a décomposés, puis réunis pour en dégager une sorte de résidu tout intellectuel? Non, certes; et Lucrèce en a fourni une preuve saisissante lorsqu'il a esquissé dans son quatrième livre une théorie de l'amour fondée sur les hypothèses du sensualisme. Au lieu de dessiner, comme un psychologue pur, seulement la ligne extérieure et la formule abstraite de ces faits qui sont les sensations, il évoque ces sensations elles-mêmes, il les éprouve, il les traduit avec leur saveur entière. C'est bien la doctrine de ses maîtres qu'il expose, mais il a laissé s'accomplir en lui un travail de poésie, une résurrection intégrale de l'élément vivant sur lequel ils ont spéculé. Dans l'espèce, les idées sur lesquelles il a exécuté cet effort sont inexactes;

mais qui ne comprend qu'un tel travail peut aussi bien s'attaquer aux vérités démontrées de la science actuelle? Et justement M. Leconte de Lisle a écrit la plupart de ses poèmes d'après cette méthode.

Des yeux de poète ouverts sur des hypothèses de science, — c'est presque la Genèse entière des *Poèmes antiques* et des *Poèmes barbares*. Deux idées surtout paraissent avoir dominé l'intelligence de l'écrivain : l'une empruntée aux théories les plus récentes de l'histoire des religions, l'autre à la doctrine évolutionniste de l'unité des espèces dans la nature. Exprimée sous sa forme rationnelle, la première se ramène à concevoir que toute religion fut vraie à son heure, c'est-à-dire qu'il y a chez l'homme une catégorie de l'idéal, laquelle s'est satisfaite par une série de rêves sur l'origine et la fin des choses, en harmonie avec la série des développements de la civilisation. Les savants de notre époque ont tenté de fixer les conditions de naissance, de floraison et de caducité des dogmes successifs. Ils se sont servis pour cela de l'analyse des textes, étudiant des nuances de vocabulaire et de syntaxe, et ramenant à des questions de grammaire ce qui fut le drame ineffable de l'humanité mys-

tique. M. Leconte de Lisle, lui, s'empare de cette idée: toute religion fut vraie à son heure, — et voyez ce qu'elle devient pour son imagination de poète. Elle fut vraie... cela signifie qu'elle était une chose vivante, adaptée aux besoins d'âmes vivantes. L'historien traite aujourd'hui ces dogmes défunts comme le botaniste traite des fleurs séchées : une étiquette dans un herbier, une corolle pâlie, une tige vidée de sa sève, un cadavre, que reste-t-il de la plante parfumée? Mais au souffle magique de la Muse, la fleur se ranime, ses pétales roidis s'assouplissent, ses feuilles palpitantes aspirent l'air bleu et la lumière du jour. L'œuvre de la mort s'abolit. Le poète aperçoit l'intérieur de ces âmes humaines où grandissait jadis, où frémissait le dogme aujourd'hui fané. Grâce à un mirage rétrospectif, qui est sa faculté propre, il ne se contente pas de penser que ces dogmes ont été vrais; il les sent vrais, parce qu'il recrée en lui les états des sens et du cœur qui nécessitèrent ces éclosions de la foi religieuse. Ne dites pas que c'est là un simple archaïsme, car il se dégage, de ces dévotions d'autrefois la réponse à certaines exigences de l'être intime qui persistent en nous, dans cette créature à plusieurs personnalités que nous a façon-

née l'héritage des siècles. Ne dites pas que c'est là un artifice de rhétorique, car le poète subit l'entraînement fatal de sa sorte d'imagination, et, si vous voulez suivre celui-ci à travers ses poèmes d'évocation pieuse, vous trouverez qu'à chacun des avatars auxquels il s'est ainsi complu correspond quelque nécessité intérieure qui lui est commune avec bien des songeurs de ce temps. Mais chacun choisit l'opium qui lui est propre; la grande affaire de la critique est seulement de comprendre le fond commun qui relie les visions de tous les hommes d'une génération les unes aux autres.

C'est la presqu'île de l'Inde et ses dévotions mystérieuses qui ont tenté d'abord la rêverie du poète. La formule de ces dévotions se trouve dans beaucoup de livres savants; mais ce qui ne s'y rencontre pas, c'est la sensation physique et comme palpable du paysage grandiose de cette terre. M. Leconte de Lisle fait surgir devant ses yeux ces horizons lointains, avec quelle intensité — les débuts de *Bhagavat* et de *Cunaçépa** suffisent à l'attester:

Le grand fleuve, à travers les bois aux mille plantes,

* *Poèmes antiques*

Vers le lac infini roulait ses ondes lentes,
Majestueux, pareil au bleu lotus du ciel...

Quelle large et puissante évocation du Gange sacré, puis, tout de suite, quelle peinture des hôtes dangereux ou gracieux de cette rive!...

Parfois un éléphant songeur, roi des forêts,
Passait et se perdait dans les sentiers secrets,
Vaste contemporain des races terminées,
Triste, et se souvenant des antiques années.
L'inquiète gazelle, attentive à tout bruit,
Venait, disparaissait comme le trait qui fuit.
Au-dessus des nopals bondissait l'antilope,
Et, sous les noirs taillis dont l'ombre l'enveloppe,
L'œil dilaté, le corps nerveux et frémissant,
La panthère à l'affût buvait leur jeune sang.

Et pour conclure il montre d'un coup l'intime union de cette nature et du panthéisme primitif :

Telle la Vie immense, auguste, palpitait,
Rêvait, étincelait, soupirait et chantait.
Tels les germes éclos et les formes à naître
Brisaient ou soulevaient le sein large de l'Être.

A ce degré de vision, la loi scientifique qui établit la relation de l'esprit et du climat cesse d'être une simple affirmation abstraite. Elle s'anime, et nous sentons peser sur nous la formidable pression sous laquelle le cœur de l'homme a ployé

dans ces contrées d'une fécondité prodigieuse et meurtrière. La volonté individuelle s'est fondue à ce torride soleil, comme un métal dans un brasier trop ardent, et la doctrine du nirvâna, de la diffusion anéantissante et divine au sein de cet univers trop vaste, est apparue, conséquence inévitable de l'écrasement de l'être chétif sous la demesurée, la monstrueuse poussée de la création.

> La vie est comme l'onde où tombe un corps pesant :
> Un cercle étroit s'y forme et va s'élargissant,
> Et disparaît enfin dans sa grandeur sans terme.
> La Mâya te séduit, mais, si ton cœur est ferme,
> Tu verras s'envoler comme un peu de vapeur
> La colère et l'amour, le désir et la peur,
> Et le monde illusoire aux formes innombrables
> S'écroulera sous toi comme un monceau de sable...

Ainsi parle le vieux Viçvamitra, debout dans sa clairière depuis des années ;

> Et gardant à jamais sa rigide attitude,
> Il rêvait comme un Dieu fait d'un bloc sec et rude.

Oui, c'est bien l'attitude, ce sont bien les paroles, ce sont bien les rêves qui conviennent à l'homme emporté par le tourbillon de l'universelle tempête, qui se comprend misérable et n'espère plus

rien en soi que d'abolir la conscience de son pauvre atome. C'est de là qu'est issu le bouddhisme, et le poète se retrouve bouddhiste à son tour pendant un éclair. Mais n'y a-t-il pas dans cette foi, apaisante et libératrice, de quoi satisfaire le cœur d'un des derniers venus de la race aryenne aussi bien que des antiques aïeux? Ce n'est pas seulement par la production des formes que la nature peut écraser l'âme. N'y a-t-il pas une effrayante production des idées, une Inde aussi de la pensée, aux végétations multiples et monstrueuses, et l'effréné déploiement de la vie intellectuelle dans le domaine des systèmes, des arts et des rêves, ne peut-il pas produire sur un esprit moderne cette sensation d'accablement et d'impuissance finale que le paysage des bords du Gange infligeait aux fidèles de Çakya-Mouni? Un bouddhiste sommeille, caché dans toute âme de civilisé trop assiégé d'idées, et M. Leconte de Lisle n'a eu qu'à laisser parler ce bouddhiste en lui pour célébrer avec sincérité « les inertes délices », et l'affranchissement par la renonciation. — De même, il ne lui a pas fallu un effort factice pour se retrouver païen avec les fidèles de l'Olympe hellénique. Son imagination voyageuse a évoqué l'azur clair du ciel

méditerranéen, les rivages des îles entourés par cette mer si bleue qu'on dirait du saphir en fusion, les plaines blanchissantes d'oliviers, la douceur de vivre éparse dans l'air léger, et il a senti l'accord entier de l'homme et de la nature :

Sous le ciel jeune et frais, qui rayonne le mieux
De la Sicilienne au doux rire, aux longs yeux,
Ou de l'aube qui sort de l'écume marine?
Qui le dira? Qui sait, ô Lumière, ô Beauté,
Si vous ne tombez pas du même astre enchanté
Par qui tout aime et s'illumine*?

Voilà le profond sentiment d'harmonie qui a soulevé l'âme grecque vers une théologie d'un naturalisme heureux. Les Dieux défilent sur les plages lumineuses, jeunes et nobles comme aux jours d'Homère : le poète n'a pas besoin des livres des commentateurs pour comprendre, pour prier Zeus et Aphrodita, Iakkhos et Apollôn. Et comment ne croirait-il pas à la vérité de ces Dieux, puisqu'ils correspondent intimement à un désir si mutilé, mais si indestructible de l'âme moderne, celui de contempler le travail de la vie sous une forme de Beauté? Notre âge vieilli n'a-t-il pas fait de chaque fonction de ce travail une

* *Poèmes antiques.*

laideur en même temps qu'un esclavage? — Pareillement, il lui a suffi de promener sa fantaisie dans le désert pour sentir la vérité du Dieu d'Israël, de se configurer les brumes du Nord pour adorer les divinités scandinaves, et de contempler les arceaux des cathédrales pour retrouver la mysticité triste du moyen âge. Est-ce que nous sommes étrangers d'ailleurs aux émotions qui ont suscité ces ardeurs religieuses? N'y a-t-il pas, dans la fièvre révolutionnaire de notre âge, de quoi nous associer aux fureurs de Qaïn contre Iahveh*:

Dieu triste, Dieu jaloux qui dérobes ta face,
Dieu qui mentais disant que ton œuvre était bon,
Mon souffle, ô pétrisseur de l'antique limon,
Un jour redressera ta victime vivace.
Tu lui diras: adore; elle répondra: non.

Est-ce que nous n'avons pas, immortel en nous, le sentiment de l'indicible mystère de la nature propre aux visionnaires du Nord? Devons-nous remonter bien loin dans notre passé pour nous souvenir du temps où, agenouillés devant le crucifix, nous laissions, nous aussi, s'envoler

* *Poèmes barbares.*

notre prière vers les plaies d'où jaillit le sang réparateur?

> Car tu sièges au sein de tes égaux antiques,
> Sous tes longs cheveux roux, dans ton ciel chaste et bleu.
> Les âmes, en essaim de colombes mystiques,
> Vont boire la rosée à tes lèvres de Dieu *.

Oui, l'arrière-fond de toute religion est un état moral que nous pouvons retrouver en nous à une heure donnée, et, à cette heure-là, ce qui fut un dogme pour nos frères des siècles lointains nous devient un symbole. Mais ce serait une erreur de considérer le symbolisme comme une opération artificielle de notre esprit. Qu'est-il autre chose que l'union de l'image et de l'idée, de la forme et du sentiment, et, à proprement parler, dans cet univers où nous ne saisissons aucune essence, vivons-nous d'autre chose que de symboles? L'histoire elle-même n'est-elle pas la succession des symboles par lesquels s'est manifestée l'infatigable Psyché, cette âme humaine toujours en route vers le mirage du bonheur suprême et du progrès? Qui soutiendra qu'en refaisant par la pensée quelques-unes de

* *Poemes barbares.*

ces étapes, l'auteur des *Poèmes antiques* est sorti de la vie pour entrer dans la froide rhétorique, lui qui a célébré la nostalgie de cette Psyché dans ces vers si tendres :

> Sombre douleur de l'homme, ô voix triste et profonde,
> Plus forte que les bruits innombrables du monde,
> Cri de l'Ame, sanglot du Cœur supplicié,
> Qui t'entend sans frémir d'amour et de pitié * ?

La seconde idée que M. Leconte de Lisle a empruntée à la science et qui se développe dans ses poèmes parallèlement à la première, est celle de l'unité des espèces de la nature. Celle-ci encore lui a permis de satisfaire, d'une part, son goût des ensembles, et de l'autre, sa faculté de vision évocatrice. Il est curieux de constater que cette même hypothèse a servi de point de départ à Balzac pour sa *Comédie humaine :* « Il n'y a qu'un animal, disait le romancier dans *Préface générale ;* le Créateur s'est servi d'un seul et même patron pour tous les êtres organisés. L'animal est un principe qui prend sa forme extérieure, ou, pour parler plus exactement, les différences de sa forme, dans le milieu où il est

* *Poemes antiques.*

appelé à se développer... Je vis que la société ressemble à la nature. . » Balzac, écrivain psychologique par excellence, tira de là une conception nouvelle du caractère, par suite du roman. Etudions dans M. Leconte de Lisle ce que cette idée devient pour un poète. — S'il n'y a vraiment qu'un animal au monde, et si toutes les formes de la vie, emboîtées les unes dans les autres, ne sont que les différents moments d'une même force, nous sommes autorisés à croire qu'il n'y a qu'une seule âme éparse à travers ces formes, et, dans cette hypothèse, les facultés spirituelles qui s'agitent en nous ne sont pas distinctes de celles qui frémissent, plus obscures et plus inconscientes, dans les cerveaux rudimentaires des bêtes inférieures. Il nous est donc loisible de nous représenter par l'imagination les ténébreux songes, les confuses aspirations, le cœur inachevé de ces créatures, dans lesquelles la pensée palpite et se débat, — dormeuse qui soupire après son éveil, Psyché encore et qui s'efforce vers la lumière à travers des organes grossiers; car c'est ici l'épopée de l'âme à travers la nature, comme tout à l'heure c'était son épopée à travers l'histoire. Le même besoin de songe qui inclinait le poète à reproduire l'une

de ces deux épopées, l'entraîne vers l'autre; il évoque en imagination la seconde après la première, pour satisfaire d'abord un appétit intellectuel, puis un appétit sentimental. Car de même qu'il lui faut des visions par delà les formules, il lui faut surtout une exaltation interne de la flamme de la vie. Il trouve une volupté à participer quelques minutes au débridement d'instincs sauvages des bêtes de proie, lions et tigres.

Voici ton heure, ô roi de Sennaar, ô chef
Dont le soleil endort le rugissement bref.
Sous la roche concave et pleine d'os qui luisent,
Contre l'âpre granit tes ongles durs s'aiguisent*.

Il a connu l'ivresse de l'infini libre, avec l'oiseau

Qui dort dans l'air glacé, les ailes toutes grandes**.

Il a ressenti la sérénité nostalgique des éléphants, ces rois dépossédés de notre globe, et suivi la morne chasse du famélique requin :

Il ne sait que la chair qu'on broie et qu'on dépèce,
Et, toujours absorbé dans son désir sanglant,

* *Poèmes barbares.*
** *Poèmes barbares.*

Au fond des masses d'eau lourdes d'une ombre épaisse
Il laisse errer un œil terne, impassible et lent*.

Il a connu la mélancolie de l'animal, germe douloureux de la grande tristesse humaine devant l'abîme de l'inconnaissable, et compati au sanglot des chiens, près de la mer, dans la nuit :

Devant la lune errante aux livides clartés,
Quelle angoisse inconnue, au bord des noires ondes,
Faisait pleurer une âme en vos formes immondes?
Pourquoi gémissiez-vous, spectres épouvantés**?

Aperçue sous cet angle, la nature se révèle en une tragique magnificence. Ce n'est plus tel ou tel être que nous contemplons, c'est l'esprit infini dont toute forme est la forme, dont toute pensée est la pensée, et qui s'efforce à travers les violences de la vie brutale comme parmi les raffinements de la vie civilisée. Et nous qui souffrons de ces raffinements et de cette civilisation, ce nous est une étrange ivresse que de nous plonger, ne fût-ce qu'un instant, au jaillissement primitif de cette source d'universelle activité.

* *Poèmes tragiques.*
** *Poèmes barbares.*

C'est une métempsycose à rebours et qui nous repose des lassitudes de la pensée réfléchie en nous ramenant à la nuit, déjà traversée, de l'inconscience. C'est pour avoir ressenti et traduit ce farouche retour vers l'existence instinctive que M. Leconte de Lisle est un peintre d'animaux admirable et d'une intuition si saisissante, lui qui les comprend comme un naturaliste, les évoque comme un poète, et s'incarne en eux comme une sorte de Protée moderne par cette double vertu de la science et de la poésie.

En mariant ainsi dans une œuvre d'un caractère de nouveauté incomparable ces deux pouvoirs si souvent dissociés, M. Leconte de Lisle n'a pas seulement créé une nuance de Beauté spéciale; il a de plus, et c'est bien ce qui le rend si cher aux artistes, résolu le problème qui s'impose le plus impérieusement à nous tous, écrivains de cette époque érudite et réfléchie. Il a su passer de l'idée à l'image, ou, pour parler d'une façon plus ordinaire, de la critique à la création. C'est par la critique, en effet, qu'on le déplore ou non, que l'éducation de tout esprit commence aujourd'hui, puisque le premier enseignement reçu est toujours celui du travail des autres. Pour la plupart d'entre nous, l'analyse

de la pensée de nos prédécesseurs précède la formation de notre propre pensée, et c'est nécessairement à travers les sensations des maîtres d'autrefois que nous arrivons aux nôtres propres. Aussi la spontanéité irraisonnée qui animait, qui soutenait les premiers poètes, est-elle chez nous une exception de plus en plus rare. Nous avons des théories avant d'exécuter nos œuvres, et c'est d'après ces théories que nous essayons de produire. Est-il possible, dans des conditions pareilles, d'arriver à cette couleur de la vie, qui fut le privilège inné des artistes moins intellectuels que nous ne sommes, et surtout que ne le seront nos successeurs? La réflexion, en un mot, n'est-elle pas l'antagonisme invincible de la création? Il semble que ce problème ait déjà préoccupé Léonard de Vinci, le plus hardi précurseur de notre époque. A coup sûr, ce fut la grande affaire de l'existence de Gœthe que de concilier ces deux éléments. Aujourd'hui, et sous toutes les formes cet antagonisme reparaît et provoque des actions en sens contraire. Les uns, parmi les artistes, se tournent du côté de l'impression directe et brute. Les autres s'efforcent vers le raffinement de plus en plus compliqué. Mais tandis que les premiers aboutissent le plus

souvent à la pire des barbaries, celle de la vulgarité volontaire, les autres se dessèchent dans les subtilités morbides, dans le byzantinisme tourmenté, dans ce que renferme de puéril et de servile à la fois l'excessive recherche. M. Leconte de Lisle aura été un des rares producteurs de notre âge chez qui réflexion et spontanéité, critique et création se soient fait équilibre. C'est de quoi expliquer comment il est estimé de tous ceux qui ont regardé de près aux conditions de naissance de l'œuvre d'art. C'est de quoi faire comprendre aussi comment ses poèmes se trouvent revêtir un charme singulier d'achèvement. L'esthétique dont ils émanent n'est-elle pas une des plus complètes qui se puissent imaginer, puisqu'elle va de l'un à l'autre des deux pôles de la pensée?

III

SOURCES DE PESSIMISME

Les deux hypothèses que nous avons reconnues au cœur de l'œuvre de M. Leconte de Lisle suffisent, pour quiconque a l'habitude de ces sortes

de spéculations, à classer l'auteur parmi les philosophes du « devenir. » La nature doit lui apparaître et lui apparaît comme constituée par une série de formes qui s'engendrent les unes les autres et s'écoulent aussitôt qu'elles sont apparues.

> Éclair, rêve sinistre, éternité qui ment,
> La Vie antique est faite inépuisablement
> Du tourbillon sans fin des apparences vaines *.

C'est, exprimée en d'autres termes, la doctrine que M. Taine expose dans la préface de l'*Intelligence :* « Une infinité de fusées toutes de même espèce, qui, à divers degrés de complication et de hauteur, s'élancent et redescendent incessamment et éternellement dans la noirceur du vide, voilà les êtres physiques et moraux; chacun d'eux n'est qu'une ligne d'événements dont rien ne dure que la forme, et l'on peut se représenter la nature comme une grande aurore boréale... »

> Maya ! Maya ! torrent des mobiles chimères **,

s'écrie le poète phénoméniste, avec autant de

* *Poèmes tragiques.*
** *Poèmes tragiques.*

conviction que le philosophe. Mais une certitude une fois adoptée par l'esprit va plus avant et s'attaque au cœur. Il y a un rapport singulier et inévitable entre l'intelligence et la sensibilité; ou plutôt, ces deux termes ne désignant rien qui soit différent en essence, penser est toujours sentir. Il suit de là que des états définis du cœur sont enveloppés dans des états correspondants de l'intelligence, et que toute doctrine philosophique suppose une suite d'émotions qui l'accompagne. On peut considérer, par exemple, que la foi spiritualiste dans le Dieu personnel, le mérite et l'immortalité, enveloppe en elle des trésors de joie lucide et de vaillance, tandis que la foi panthéiste dans la communion de l'âme et de la nature produit, elle aussi, une joie profonde, mais enivrée et comme extatique. Tout au contraire, la conception de l'irrévocable écoulement de toutes choses roule dans ses replis d'étranges germes de tristesse — une tristesse épouvantée devant la fuite inutile de ce monde illusoire.

L'Universelle Mort ressemble au flux marin,
Tranquille ou furieux, n'ayant hâte ni trêve,
Qui s'enfle, gronde, roule et va de grève en grève,
Et sur les hauts rochers passe, soir et matin *.

* *Poemes barbares.*

Il serait inexact cependant de dire que le lien de conscience est toujours identique entre les doctrines et les sentiments. Le bien-être et le mal-être admettent d'autres conditions que les intellectuelles, et de même qu'on est en droit de citer des spiritualistes désespérés à commencer par Pascal, on rencontre l'union des doctrines les plus obstinément négatives et de la félicité. Le doute moral qui fut pour un Jouffroy, pour un Musset, le tonneau de supplice hérissé des pointes les plus meurtrières, ne s'est-il pas prêté à l'indolence de Montaigne comme un mol oreiller où reposer une tête bien faite, — ce Montaigne à qui même l'incertitude sur l'au-delà du tombeau fut une douceur! Aussi, pour expliquer comment la poésie de M. Leconte de Lisle, si abondante en visions sublimes des dieux anciens et de la nature vivante, cache en son fond une psychologie de détresse, il ne suffirait pas de constater le phénoménisme de sa philosophie. Il est nécessaire de montrer comment le germe pessimiste déposé en lui par cette philosophie a été fécondé par d'autres sources amères de mélancolie, qui infiltrent, hélas! leur eau empoisonnée dans bien d'autres cœurs.

Et d'abord cette philosophie de l'universel

phénoménisme a rencontré dans M. Leconte de Lisle une âme essentiellement, uniquement poétique. Ces âmes-là sont celles qui éprouvent le plus ardent besoin d'une solution humaine de la vie humaine. Car nos exigences sont en raison directe de nos facultés; et l'âme poétique, possédant plus qu'aucune autre le pouvoir de sentir, subit plus qu'aucune autre le désir effréné de sentir toujours. Elle veut durer, fût-ce afin de souffrir encore. Au fond de toutes les théories sur Dieu et l'autre monde, c'est bien ce désir de garder le pouvoir d'impression qui se retrouve sans cesse. C'est le moi sentimental qui se refuse en nous à mourir. Spinoza, qui fut un psychologue aussi délicat qu'il était un puissant métaphysicien, invitait le Sage idéal de son *Éthique* à se réfugier dans le moi intellectuel, — car ce moi intellectuel est seul capable de se renoncer lui-même. Ne le fait-il pas chaque fois qu'il comprend et qu'il s'identifie à l'objet de sa pensée? S'abîmer dans l'univers par l'intelligence et annuler ainsi sa personne dans l'infinie nature, c'est le conseil encore de Marc-Aurèle; mais le cœur, lui, cet affamé de vie individuelle, le cœur pour qui ne plus se sentir sentir est une destruction totale, tandis que pour l'esprit ne plus

se sentir penser est un épanouissement, que répond-il?

Ah! tout cela, jeunesse, amour, joie et pensée,
Chants de la mer et des forêts, souffles du ciel,
Emportant à plein vol l'espérance insensée,
Qu'est-ce que tout cela qui n'est pas éternel?*

Voilà le cri de la sensibilité qui frémit de se perdre et s'en épouvante, — voilà le cri surtout du poète, chez lequel cette sensibilité s'exaspère dix fois plus vite que chez les autres hommes. Et comment supporterait-il sans torture la théorie qui représente précisément le monde comme la fuite indéfinie de toutes choses et de nous-mêmes? Cette torture se retrouve constamment chez M. Leconte de Lisle, exprimée en des vers d'une magnificence extraordinaire et d'une adorable mélancolie. Il faut lire, dans la *Fontaine aux lianes*, l'apostrophe au jeune homme qui est venu mourir sous les eaux d'un étang perdu parmi des arbres séculaires.

Tel je parlais. Les bois, sous leur ombre odorante,
Épanchant un concert que rien ne peut tarir,
Sans m'écouter, berçaient leur gloire indifférente,
*Ignorant que l'on souffre et qu'on puisse en mourir**.*

* *Poèmes tragiques.*
** *Poèmes barbares.*

Il faut étudier en son détail le merveilleux morceau intitulé *le Vent froid de la nuit*, avec ce finale d'une poignante éloquence :

Encore une torture, encore un battement,
Puis rien. La terre s'ouvre, un peu de chair y tombe,
Et l'herbe de l'oubli, cachant bientôt la tombe,
Sur tant de vanité croit éternellement*.

Et ailleurs, se représentant notre globe tel que les inductions scientifiques nous prédisent qu'il sera un jour, dépourvu d'atmosphère, privé d'eau, dépouillé de végétation, vide d'habitants, — cadavre d'astre pareil à la froide lune, — avec quelle ardeur désespérée il jette ce sanglot :

Vertu, douleur, pensée, espérance, remords,
Amour qui traversais l'univers d'un coup d'aile,
Qu'êtes-vous devenus? L'Ame, qu'a-t-on fait d'elle?
Qu'a-t-on fait de l'esprit silencieux des morts**?

Le poète gémit ainsi; mais ce gémissement autorise-t-il l'observateur des esprits à le classer dans la troupe des pessimistes, c'est-à-dire de ceux qui soupirent vers le gouffre noir du néant? C'est ici le cas de marquer une contradiction singulière de l'âme poétique. Cette âme, qui pos-

* *Poèmes barbares.*

** *Poemes barbares.*

sède comme faculté maîtresse l'imagination du sentiment, fait effort pour exalter en elle au plus haut point cette faculté. Comme toutes les créatures, elle tend à persévérer dans son être. Il en résulte qu'elle s'essaye à prolonger toutes ses sensations, ou heureuses ou douloureuses, et qu'elle finit par se complaire aussi bien dans ses tortures que dans ses joies. Chez le poète de la *Fontaine aux lianes*, cette impression du néant, après avoir été une souffrance, devient un besoin. Une sorte de culte de la mort s'établit en lui, et de cette invincible nuit dans laquelle il aime à se plonger malgré son horreur; et, à son tour, il se fait le prophète, comme Baudelaire, du nihilisme final et suprême, et par quels admirables vers!

> Si la félicité de ce vain monde est brève,
> Si le jour de l'angoisse est un siècle sans fin,
> Quand notre pied trébuche à l'abîme divin,
> L'angoisse et le bonheur sont le rêve d'un rêve*...

Et ailleurs, dans *Requies* :

> Rentre au tombeau muet où l'homme enfin s'abrite,
> Et là, sans nul souci de la terre et du ciel,
> Repose, ô malheureux, pour le temps éternel**!

* *Poèmes barbares.*
** *Poemes barbares.*

Et dans *Si l'aurore* :

J'ai goûté peu de joie et j'ai l'âme assouvie
Des jours nouveaux non moins que des siècles anciens.
Dans le sable stérile où dorment tous les miens,
Que ne puis-je finir le songe de ma vie*?

Et encore, dans le *Vent froid de la nuit* :

Oubliez, oubliez, vos cœurs sont consumés;
De sang et de chaleur vos artères sont vides.
O morts, morts bienheureux, en proie aux vers arides,
Souvenez-vous plutôt de la vie, et dormez.

Ah! dans vos lits profonds quand je pourrai descendre,
Comme un forçat vieilli qui voit tomber ses fers,
Que j'aimerai sentir, libre des maux soufferts,
Ce qui fut moi rentrer dans la commune cendre**!

Mais, à cette fureur d'accent, d'autres blessures se devinent. Celles des idées sont bien profondes; elles n'ont pas cette âcreté lorsqu'aucun poison ne les envenime. Il n'est pas malaisé de comprendre quelles causes de pessimisme M. Leconte de Lisle a dû subir, en dehors de celles que nous venons d'analyser. Si enveloppée qu'elle soit dans une atmosphère d'idées, l'âme poétique ne saurait éviter tout contact avec le monde social qui l'environne, et ce contact a bien des

* *Poèmes tragiques.*
* *Poèmes barbares.*

chances d'être meurtrier. Le noble et nostalgique Vigny a raconté dans son *Chatterton*, dans son *Moïse*, dans ses *Destinées*, le heurt du poète qui n'est que poète contre les nécessités de la civilisation actuelle. Démocratique, en effet, comme il est, scientifique et utilitaire, notre monde ne se prête guère à l'emploi complet des facultés que suppose la création des beaux vers. L'âme poétique est brillante et généreuse, mais il lui faut aussi les conditions d'une vie exceptionnelle, les longues paresses, la volupté des songes, le raffinement du décor, les complications du sentiment. Comme elle est naturellement héroïque à la fois et enfantine, elle souhaite la gloire; et, comme elle est tendre, elle souhaite la sympathie. Ce désir d'être soulevé par l'applaudissement des foules et d'en devenir le porte-parole inspiré n'a-t-il pas précipité un génie comme celui de Lamartine dans les misères de la politique quotidienne? D'autre part, le sens exact du réel n'est pas souvent uni aux grands pouvoirs de l'imagination. Shelley l'a trop attesté, ainsi que Musset, ainsi que ce même Lamartine et que tant d'autres. Il suit de là que le poète éprouve d'ordinaire une difficulté de s'accommoder à son milieu, — difficulté d'autant

plus invincible que ce milieu est pénétré, comme le nôtre, d'idées contraires à celles qui gouvernent la production poétique. Le poète cependant a-t-il tort ou raison de se trouver en déséquilibre avec l'ensemble des forces inévitables qui fonctionnent autour de lui? Autant vaudrait lui demander s'il a tort ou raison de subir une certaine manière de sentir. Il n'y a pas de sagesse qui puisse nous affranchir de la tyrannie de notre propre nature, et les résignations de cet ordre ressemblent à des suicides. Quoique M. Leconte de Lisle n'ait rien exprimé directement des malaises que la vie moderne a pu lui infliger, à plusieurs reprises il a donné des signes, évidents pour qui sait lire, d'un froissement personnel du cœur et d'une disproportion douloureuse entre son génie et sa destinée. On en trouvera la preuve dans quelques petits poèmes d'une révolte exaspérée et presque frénétique, tels que les *Montreurs*, la *Mort d'un lion*, le *Vœu suprême*, le *Dies iræ*, le sonnet *A un poète mort* où il est parlé de « la honte de penser » et de « l'horreur d'être un homme », et surtout dans le sonnet *Aux Modernes*, imprécation outrageante contre notre âge de « tueurs de dieux » :

Vous vivez lâchement, sans rêve, sans dessein.

Plus vieux, plus décrépits que la terre inféconde,
Châtrés, dès le berceau, par le siècle assassin,
De toute passion vigoureuse et profonde.

Votre cervelle est vide ainsi que votre sein,
Et vous avez souillé ce misérable monde
D'un sang si corrompu, d'un souffle si malsain,
Que la mort germe seule en cette boue immonde*.

Il y a dans cette colère plus que la crispation de la sensibilité brutalisée par les circonstances hostiles. Il y entre aussi le haut-le-cœur de l'artiste devant les déformations et les trivialités. L'âme poétique n'est pas seulement une assoiffée de bonheur; elle est amoureuse de la Beauté, — maladie singulière dont la *Mademoiselle de Maupin* de Gautier contient une si inquiétante monographie. Déjà, par une loi étrange de notre nature, cet amour ne va pas sans une inexprimable mélancolie. Tout ce qui est souverainement beau ravit à la fois et torture, exalte et accable; mais cet accablement est pire lorsque le contraste est trop fort entre la Beauté ainsi aimée dans la solitude du cœur et le monde visible. Et réellement notre civilisation moderne produit ce contraste au tournant de chaque rue. Sortez seulement dans Paris et considérez les

* *Poemes antiques.*

passants. Toute leur personne porte l'empreinte des lassitudes du travail héréditaire et quotidien. Combien peu de ces physionomies expriment la libre félicité de la vie animale? Combien moins encore le développement puissant de la vie morale? Les costumes, dépourvus de tout caractère pittoresque et de toute originalité individuelle, laissent le plus souvent deviner des constructions du corps où se manifeste une double usure : celle du métier et celle du plaisir. On écrirait un chapitre effrayant de l'histoire des mœurs sur les dépressions de ce plaisir qui, dans nos grandes villes, continue par une fatigue nerveuse l'épuisement nerveux du labeur. Dans les rides des visages, dans le regard des yeux, dans la contraction des gestes, transparaît la complexité d'une pensée jamais reposée, d'une activité morcelée, foulée, presque affolée. Le décor des maisons s'harmonise à ce peuple. La coquille s'est façonnée sur l'animal. Elle, comme lui, sont une œuvre de l'Utile; — mais la Beauté, où donc se rencontre-t-elle, si ce n'est par l'effort du raisonnement qui réunit en un faisceau toutes ses agitations éparses et se figure la poussée gigantesque de l'effort total? Beauté souillée et malheureuse!... Qui nous rendra les jours de la grâce

antique et ceux de l'adorable Renaissance avec la fête enivrée des sens et du cœur, avec les sentiments exaltés parmi les costumes éclatants et les architectures grandioses? On nous dit que la vie a du moins gagné en adoucissement. Et cela même est un mensonge. Car la lutte pour l'existence est aussi âpre, aussi implacable. Elle est enregistrée dans les mairies, surveillée par les gendarmes, contrôlée par l'administration; mais l'homme n'a pas cessé de chasser à l'homme, parce que les appétits sont demeurés identiques. On peut même penser que l'injustice du pacte social, cette affreuse et inévitable injustice qui fait l'inégalité des naissances et des fortunes, est plus hideuse aujourd'hui, parce qu'elle comporte moins d'énergie et plus d'intrigue, moins de danger courageux et plus de basse finesse. Ah! laideur au dedans! Laideur au dehors!

> Oui, l'impure laideur est la reine du monde,
> Et nous avons perdu le chemin de Paros*!

C'est alors qu'apparaît le consolateur, le rêve qui montre de son doigt tendu la Paros idéale où se dresse le peuple des visions consolatrices,

* *Poemes antiques.*

et l'Ame se laisse aller à suivre cette invitation aux pèlerinages lointains; — elle s'y décide; mais le rêve est aussi trompeur qu'il est séduisant, aussi perfide qu'il paraît tendre, car il ne guérit du réel que pour quelques heures, quelques minutes, et l'Ame se retrouve plus dénudée encore, plus vulnérable. Et puis, elle sait trop que le rêve n'est qu'un fantôme, une ombre vaine, et, ainsi placée entre ce qu'elle aime et comprend être un mensonge, entre ce qu'elle hait et comprend être une vérité indestructible et meurtrière, que lui reste-t-il que de tout maudire, excepté la bonne Déesse, la seule qui offre aux vaincus la coupe remplie de l'eau du Léthé?...

> Et toi, divine Mort où tout rentre et s'efface,
> Accueille tes enfants dans ton sein étoilé;
> Affranchis-nous du temps, du nombre et de l'espace,
> Et rends-nous le repos que la vie a troublé.

De tels éclats de désespoir, leur ardeur et leur humanité suffiraient à justifier M. Leconte de Lisle du reproche de rhétorique impassible que lui ont adressé les ennemis de son œuvre. Ces éclats chez lui abondent, et sa poésie est, pour qui s'y abandonne, l'une des plus passionnées

et des plus vivantes. Le mal du siècle, sous sa forme dernière, qui est le nihilisme moral, aura rencontré peu d'interprètes de cette âpreté d'accent. Mais c'est le mal du siècle tombé dans une nature intellectuelle, et c'est une poésie dont le tissu premier est une trame d'idées. Cela suffit à expliquer pourquoi les *Poèmes antiques* et les *Poèmes barbares* n'ont jamais obtenu de vogue parmi les lecteurs qui sont emprisonnés dans le domaine de la sensation, et pourquoi leur place est si haute parmi ceux qui pensent; — si haute, que la poésie contemporaine en est dominée tout entière. Ne devons-nous pas à ce fier poète l'inestimable, le divin présent : une révélation nouvelle de la Beauté?

III

MM. Edmond & Jules de GONCOURT

MM. Edmond & Jules de GONCOURT*

La fortune des livres composés par les frères de Goncourt aura été particulière comme leur talent, ce mystérieux talent, d'une si absolue, d'une si intime unité en dépit de sa double origine. Comment en effet comprendre que ces analystes, après vingt années de labeur obscur et d'insuccès, aient soudainement conquis le public, soulevé l'enthousiasme et l'imitation, fait école enfin? Personne, depuis Balzac, n'avait

* Cette étude aurait besoin, d'être complétée, par un chapitre particulier sur l'œuvre personnelle de M. Edmond de Goncourt depuis la mort de Jules. On s'est borné ici à l'analyse des livres écrits en commun par les deux frères, parce que ces livres se rapportent plus spécialement à l'epoque littéraire et sociale (1850-1870) qui fait l'objet commun de ces *Essais*.

modifié à ce degré l'art du roman. L'auteur de l'*Assommoir* dérive d'eux, et d'eux encore l'auteur du *Nabab*. A eux se rattache une lignée de rares artistes en style, qui va de M. Huysmans, ce morbide aquafortiste, à cette délicieuse aquarelliste de la prose, Mme Julia Daudet. D'ordinaire ces très grands retards dans la renommée et dans l'influence ont pour raison la nouveauté d'esprit de l'écrivain. Il a simplement, et dès le début, poussé à leur extrême quelques états de l'âme dont le plein développement n'apparaît que dans la génération suivante. Ce fut le cas de Stendhal, qui outra tout de suite le sens d'analyse et de cosmopolitisme propre à notre âge. Il nous semble, à nous, un contemporain, et il déroutait ceux qui vivaient le plus près de lui, même le sagace et curieux Sainte-Beuve. Les frères de Goncourt, si différents d'ailleurs de Beyle, lui ressemblent par ce paradoxe d'une imagination antidatée, si l'on peut dire. En plein milieu du second Empire, ils étaient l'un et l'autre des hommes de lettres de 1880. Chez eux commençait de s'accomplir l'influence de l'objet d'art sur la littérature, et cette influence est aujourd'hui un fait capital, qui tient à toutes sortes de causes éparses dans nos mœurs, depuis des

théories de critique jusqu'à des habitudes d'ameublement. Sous cette influence ils créaient une forme particulière de roman, qui se trouve capable d'exprimer mieux qu'aucune autre les maladies morales de l'homme moderne, et, pour écrire ce roman, ils inventaient et mettaient en pratique une sorte de style si entièrement neuve que les meilleurs juges de leur époque en furent étonnés. Ce style est encore le prétexte aux objections les plus ardentes que leurs adversaires dirigent contre les Goncourt. Mais on ne saurait nier qu'il ait sa raison d'être dans quelques-uns des plus vifs besoins de notre génération, puisque tant de prosateurs, et de si différents, en ont accepté le principe. Ce point de départ tout artistique de la littérature des Goncourt, leur procédé de composition, leur méthode d'écrire, — tels sont les trois points de vue sous lesquels je voudrais les considérer.

I

L'OBJET D'ART ET LES LETTRES

En présence d'un écrivain qui apporte une

note très originale, une question se pose à laquelle il importe de répondre tout d'abord : est-il allé aux lettres directement, ou bien a-t-il subi en tout premier lieu les séductions d'un autre goût que celui d'écrire, les exigences d'un autre métier? Si cet autre goût a été passionné, si cet autre métier a violemment brutalisé l'homme, cet homme en demeure frappé pour la vie, et comme la nature dans ses créations utilise les éléments les plus contraires, il arrive que cette marque spéciale pénètre jusqu'au talent, qui s'en trouve modifié dans le sens le plus heureux et le plus nouveau. C'était la théorie de Gœthe, qui a fondé tout son *Wilhelm Meister* sur cette idée que les plus diverses expériences profitent en dernier ressort à notre génie personnel. Les exemples abondent qui témoignent en faveur de cette hypothèse, vraiment large et féconde. Balzac avait débuté, comme on sait, dans une étude d'avoué. Imprimeur ensuite, et imprimeur ruiné, il avait connu les pires angoisses du négociant malheureux. Que trouvez-vous dans ses romans sous le philosophe perspicace, sous l'évocateur magique, sous le poète ivre de fantaisie? Précisément cet homme d'affaires endetté qu'il fut à vingt-cinq ans, et c'est l'homme

d'affaires qui dicte au poète, à l'évocateur, au philosophe, *César Birotteau* et *Eugénie Grandet*, la *Maison Nucingen* et *Gobseck*, récits où la lutte moderne pour l'argent se hausse jusqu'à l'épopée. Stendhal avait, tout jeune, porté l'épaulette et fréquenté la cour de l'empereur. Il y a du soldat et du diplomate dans presque chacun de ses livres. La *Madame Bovary* de Gustave Flaubert a comme une odeur d'hôpital, et la brutalité directe de l'analyse, le débridement impassible des plaies morales, la netteté de la phrase, brillante et coupante comme un instrument de chirurgie, révèlent assez le fils de médecin, grandi parmi les salles d'amphithéâtre. Théophile Gautier avait manié, au sortir du collège, la palette et le pinceau, et son œuvre, prose ou poésie, serait inexplicable sans cette éducation initiale de son œil par l'atelier. « Critiques et louanges, disait-il, me louent et m'abîment sans comprendre un mot de ce que je suis. Toute ma valeur, ils n'ont jamais parlé de cela, c'est que je suis *un homme pour qui le monde visible existe.* » — Dans l'intelligence de ces différents écrivains, le critique découvre un filon caché, parfaitement étranger à la littérature, et d'où ils ont tiré pourtant une portion du métal dont est faite leur gloire

littéraire. La vertu spéciale de leur esthétique se trouve dériver ainsi de facultés primitivement acquises et développées dans une fin très opposée à cette esthétique, — tant il est vrai que nous sommes obscurs à nous-mêmes, et que notre vraie personne s'agite, s'ingénie, s'accroît, dépérit en nous à notre insu.

Les frères de Goncourt, eux non plus, ne furent pas des hommes de lettres de la première heure. L'ambition de leur début les dirigeait vers un autre pôle. En 1849 ils partaient, le sac au dos, pour faire à pied un tour de France et en rapporter une suite de dessins et d'aquarelles. Les notes de leur carnet de voyage, qui devaient relater seulement les menus des repas et le nombre des kilomètres, se changeaient bientôt en impressions écrites. « Au fond, dit quelque part M. Edmond de Goncourt, c'est ce carnet de voyage qui nous a enlevés à la peinture et a fait de nous des hommes de lettres. » Ailleurs, dans la préface de leur *Théâtre*, il décrit ainsi leur intérieur commun : « Sur une grande table à modèle, aux deux bouts de laquelle, du matin à la tombée du jour, mon frère et moi faisions de l'aquarelle dans un obscur entresol de la rue Saint-Georges, un soir de l'automne de 1850,

en ces heures où la lumière de la lampe met fin aux lavis de couleur, poussés par je ne sais quelle inspiration, nous nous mettions à écrire ensemble un vaudeville, avec un pinceau trempé dans de l'encre de Chine... » C'est donc par des études de peinture que les deux romanciers ont débuté ; mais, en cela très différents des auteurs dont je citais les noms, ils n'ont jamais entièrement abandonné leurs premières études. S'ils n'ont pas été des artistes proprement dits, l'œuvre d'art n'en a pas moins continué d'occuper et de préoccuper leur imagination. La preuve en est dans leur critique, toute consacrée à cette œuvre d'art et qu'ils ont exécutée, les seuls peut-être parmi les écrivains de ce genre, à un point de vue non pas de littérateurs, mais de peintres. Leurs pages sur le dix-huitième siècle, sur Watteau et sur Boucher, sur La Tour et sur Fragonard, ne renferment ni des aperçus de philosophie, à la manière de M. Taine, ni des variations de belle prose, à la manière de Paul de Saint-Victor. Ce sont des analyses techniques et consciencieuses qui supposent un regard d'ouvrier savant dans la partie. S'ils parlent de Chardin, c'est ainsi que le pourrait faire un élève de l'École de la rue Bonaparte extasié de-

vant des procédés : « Comme il réjouit le regard avec la gaieté de ses tons, la douceur de ses réveillons, sa belle touche beurrée, les tournants de son pinceau gras en pleine pâte, l'agrément de ses harmonies blondes, la chaleur de ses fonds, l'éclat de ses blancs glacés de soleil, qui semblent dans ses tableaux les reposoirs de la lumière !... » Et sur le divin Watteau, quelles phrases dont on dirait qu'elles émanent d'un rival éperdu d'admiration : « Il a une sanguine qui semble lui appartenir en propre, une sanguine de ton de pourpre, qui se distingue de la sanguine brunâtre des autres et qui prend sa couleur charmante et son incarnat de vie à l'habileté des oppositions du gris et du noir... » Ils savent, du reste, d'où elle vient, cette incomparable sanguine : « Je la croirais cette sanguine d'Angleterre dont les manuels technologiques vantent la supériorité, et dont une boîte se vendait comme une rareté à la vente du peintre Venenault .. » Voilà des remarques qui attestent une entente pénétrante et quotidienne du métier, une fréquentation non pas superficielle mais profonde et de toutes les heures avec l'objet d'art ; et, de fait, à défaut d'un travail de création, les frères de Goncourt se sont faits collectionneurs. Dans les deux volumes in-

titulés la *Maison d'un artiste*, nous pouvons constater avec quel amour ils ont ramassé autour d'eux les dessins et les eaux-fortes, les bronzes et les porcelaines, les meubles et les tapisseries, jusqu'aux foukousas et aux kakémonos du Japon. Ils ont vécu dans un petit musée sans cesse agrandi, et ils en ont vécu. De cette familiarité ininterrompue avec ces choses rares et suggestives, ils ont tiré une façon spéciale de voir, qui s'est insinuée de proche en proche jusqu'au plus intime de leur talent; et pour bien comprendre ce talent, c'est cette subtile influence qu'il est nécessaire de démêler d'abord et d'expliquer.

Il y a pour l'œuvre d'art deux manières très diverses d'agir sur l'homme et comme deux conditions d'existence. Imaginez qu'un tableau d'un peintre pieux, tel que le Pérugin, soit appendu au mur d'une chapelle et qu'un fidèle s'en approche dans une heure de recueillement. Pour peu que ce fidèle joigne à sa dévotion un pouvoir de sentir la beauté, nul doute qu'il ne soit touché du caractère esthétique de la noble et fervente peinture. Il goûtera, lui aussi, avec délices, le charme qui se dégage de ces têtes penchées, de ces mains jointes, de ce paysage lumineux et paisible comme les profondeurs d'une conscience

pure. Il comprendra la science de composition du maître qui, pour augmenter la puissance de mysticité de son tableau, a réuni là des personnages de monde si divers qu'ils ne peuvent agir les uns sur les autres, si bien que cette vision inefficace d'archanges immobiles et de saints en prière, d'enfants souriants et de vieillards songeurs, se résume en une sorte d'extase peinte d'une languissante et morte douceur. Tout alentour de cette peinture de rêve, les objets s'harmonisent presque surnaturellement. L'ombre fraîche de l'église et son silence, le mystère de repentir épars dans les rideaux du confessionnal où passèrent les soupirs de toutes les faiblesses humaines, l'auguste nudité de l'autel où tant de fois descendit le Sauveur, — cette inexprimable poésie du décor catholique est la même que celle dont l'âme s'enivre à travers les formes évoquées par le peintre. Ainsi transportée par sa foi intime et de si puissants symboles, cette âme trouve en elle de quoi recréer l'état du cœur où a vécu l'artiste; elle arrive à sentir son œuvre par le dedans comme elle a été produite ; elle se l'assimile comme de l'air qu'on respire ; elle en fait, pour un instant, une portion nécessaire d'elle-même et de son être habituel. Elle en

jouit, elle en souffre comme de ses passions propres. Les Magnifiques de Venise ont dû goûter de la même manière la splendeur aisée des grandes toiles du Véronèse, qui prolongeaient sur les murailles de leurs palais la fête héroïque de leurs voluptés quotidiennes. Les jeunes hommes de la Grèce ont dû aimer d'un amour semblable les statues de leurs Dieux, agiles et fortes comme eux-mêmes et d'une sérénité où ils retrouvaient l'image exacte de leur personne. — Une telle disposition semble entièrement contraire à celle de l'amateur qui se promène dans un musée, de même que le musée est par nature différent d'une église chrétienne, d'un palais d'habitation et d'un temple antique. L'œuvre d'art est ici comme déracinée, détachée du coin spécial du monde pour lequel l'artiste l'avait conçue et créée, isolée, par suite, du cortège d'impressions analogues qui, en expliquant sa nécessité, lui constituaient comme une vivante atmosphère. Il en est d'elle ainsi que d'une plante coupée et mise, entre vingt autres, dans un bouquet : les œuvres d'art placées à côté d'elle luttent contre elle, si l'on peut dire, et la modifient. Entre les baguettes d'un cadre tient le raccourci de tout un Idéal,

une conception complète, systématique et distincte d'un certain ordre de choses du cœur. Ces conceptions se battent sur les murs, se disputent l'esprit du visiteur, qui passe de toile en toile et se prête à ces influences contradictoires, non plus comme à des impressions de nécessité, mais comme à des caprices de son intelligence amusée. Il s'identifie, dans sa complaisante fantaisie, à toutes sortes de tempéraments et de nuances diverses de civilisation. Au lieu que l'œuvre d'art devienne un prétexte au développement de sa personnalité particulière, elle n'est plus pour lui qu'un moyen d'entrée dans des personnalités étrangères. Il la comprend, comme une langue qu'il ne parle pas, au lieu de penser par elle comme dans sa langue maternelle. Ce n'est plus le domaine du génie et de la création, c'est celui du dilettantisme et de la critique Au premier de ces deux domaines seulement s'applique la parole citée par Balzac avec enthousiasme : « Comprendre, c'est égaler. »

Les frères de Goncourt ont été des hommes de musée, et en cela des modernes, dans toute la force du mot, car cet esprit de dilettantisme et de critique s'est développé chez nous à ce point qu'il a étendu le musée bien au delà des

collections publiques et privées, en l'introduisant dans le moindre détail de l'ameublement et créant ainsi le bibelot. Le bibelot, — ce minuscule fragment de l'œuvre d'art, qui met sur un coin d'une table de salon quelque chose de l'extrême Orient et quelque chose de la Renaissance, un peu du moyen âge français et un peu du XVIII[e] siècle ! Le bibelot, — qui a transformé la décoration de tous les intérieurs et leur a donné une physionomie d'archaïsme si continuement curieuse et si docilement soumise que notre XIX[e] siècle, à force de colliger et de vérifier tous les styles, aura oublié de s'en fabriquer un ! Le bibelot, — manie raffinée d'une époque inquiète où les lassitudes de l'ennui et les maladies de la sensibilité nerveuse ont conduit l'homme à s'inventer des passions factices de collectionneur, tandis que sa complication intime le rendait incapable de supporter la large et saine simplicité des choses autour de lui ! A son regard blasé il faut du joli, du menu, de la bizarrerie. Les formes imprévues de l'art japonais flattent ses yeux, qu'une éducation trop complexe a rendus pareils, dans un ordre différent, à un palais de gourmand dégoûté. Le bibelot, — de proche en proche, ce goût singulier gagne même ceux

que l'œuvre d'art laisse indifférents et qui ne possèdent pas la fortune nécessaire à une acquisition de quelque valeur. La contrefaçon et le bon marché s'emparent de cette passion générale, pour l'exploiter. Aux devantures des grands magasins de nouveautés, qui forment comme le colossal résumé des habitudes d'un peuple, puisqu'ils offrent une réponse anticipée à tous ses désirs, que trouvez-vous ? Le bibelot encore, et encore le bibelot dans les brasseries d'étudiants où le fils du bourgeois de province accoude sa flânerie sur une table de style, devant un verre de façon ancienne, sous une lumière tamisée par des vitraux coloriés. Le bibelot, — vous le rencontrez dans le salon du médecin où vous attendez votre tour, comme dans la boutique du papetier où vous commandez vos cartes de visite, comme chez l'ami auquel vous rendez visite en passant. C'est une mode, et qui s'en ira comme une autre; mais l'analyste de notre société contemporaine ne peut pas plus la négliger que l'historien du grand siècle ne saurait laisser sous silence le paysage taillé du parc de Versailles. Toute la poésie de Racine est en rapport étroit avec l'horizon qui se voit de la terrasse du vieux palais, et une grande portion de notre littérature actuelle

demeure inintelligible sans l'aspect de magasin de bric-à-brac, habituel à nos installations.

Jusqu'à quel point cette présence continue de l'œuvre d'art modifie-t-elle un esprit d'ordre inférieur? il est malaisé de le savoir. Les Goncourt nous offrent un exemple accompli de ce que devient, grâce à cette présence, la sensibilité intellectuelle de créatures très distinguées, qui se livrent au goût de la collection non point par élégance, ou par mode, ou par intérêt, mais par un invincible et profond besoin de tout leur être. C'est d'abord une aperception de plus en plus nette de la vie des choses. Considérez comme l'œil physique, le plus spirituel d'entre nos sens, s'affine et s'avive par cette habitude. Dans la *Maison d'un artiste*, il est parlé « du charme qu'ont, dans la chambre où l'on couche, des murs de tapisseries... du joli éveil de l'aube sur le velouté de ces couleurs, qu'on dirait des couleurs de fleurs légèrement malades, et du doux et imperceptible allumement, dans la blancheur gorge de pigeon de la trame, des tendres nuances, des tons coquets... Et comme, dans le premier rayon de soleil, ce qui n'était tout à l'heure que taches diffuses et riantes se profile en des corps élancés de chasseurs à l'habit rouge et culottés de jaune,

en des silhouettes de bergères poudrées, au corsage bleu de ciel, assises sur des tertres dans de la verdure blonde !... » C'est ici l'impression suprême, presque morbide, à laquelle se rattachent des jouissances et des douleurs connues des seuls initiés. Cette éducation du regard aboutit bientôt à une sorte d'analyse particulière. Pour les personnes même douées d'un sens artistique médiocre, la face d'une chambre, la forme d'un objet, sa couleur, sont des prétextes à sympathie ou bien à antipathie. Les hommes qui savent regarder comprennent les causes profondes de cette sympathie ou de cette antipathie, et les objets leur apparaissent comme des signes d'une infinité de petits faits. Derrière un mobilier, ils aperçoivent la main de celui qui l'a disposé, son tempérament, sa physionomie. Les plis d'un vêtement leur révèlent les moindres particularités d'un corps. Ils ont des associations d'idées interminables à propos de chaque objet rencontré, manié, contemplé. « Un temps dont on n'a pas un échantillon de robe, ont dit les Goncourt..., l'histoire ne le voit pas vivre. » Et ailleurs : « La misère a des gestes, le corps même à la longue prend des habitudes de pauvre... » C'est une analyse externe, très différente de l'analyse in-

terne, propre aux esprits repliés et retournés sur eux-mêmes. Ces derniers arrivent, à force de réflexion personnelle, à une entente savante de leur propre caractère, et, par suite, quand ils se sont comparés, de tout caractère. Les analystes qui procèdent par le dehors saisissent merveilleusement les mœurs, l'allée et la venue, le pas et le port de l'animal humain. Les premiers peuvent être incapables de discerner le métier d'un individu qu'ils observent. Les seconds, qui reconnaissent du premier coup d'œil la singularité de ce métier, n'auront pas en revanche des notions nouvelles sur le détail des mouvements de l'âme de cet individu. Pour préciser cette différence, les curieux de contrastes n'ont qu'à mettre en regard un recueil de pensées composé par un écrivain d'imagination psychologique, La Rochefoucauld, Vauvenargues, Joubert, — et le recueil de notes intitulé par les Goncourt *Idées et Sensations*. Dans ce dernier livre, vous ne trouverez pas dix de ces remarques, comme les moralistes proprement dits les prodiguent, qui éclairent soudain une longue série de rouages intérieurs, de ces phrases dont il se rencontre des centaines dans l'*Amour* de Stendhal : « La cristallisation ne peut pas être excitée par des hom-

mes-copies, et les rivaux les plus dangereux sont les plus différents... » Ou encore : « Le vrai malheur de Mme de Rênal était l'absence de Julien. Elle l'appelait, elle, le remords... » En revanche, ce qui abonde dans *Idées et Sensations*, comme dans le journal de Charles Demailly, ce sont les fines impressions nerveuses, une prodigieuse mobilité du regard, une nouveauté incomparable du pittoresque, et un frémissement du mot qui révèle une vibration presque inquiétante de tout l'être : « On voyait dans cette pièce, à la fin, un ballet charmant, un ballet d'ombres couleur de chauve-souris, avec un loup noir sur la figure, agitant de la gaze autour d'elle comme des ailes de nuit. *C'était d'une volupté étrange, mystérieuse, silencieuse, ce doux menuet de mortes et d'âmes masquées se nouant et se dénouant dans un rayon de lune...* » Pour imposer à la langue française des effets de cette qualité-là, il faut un affinement des sens d'une perfection si rare qu'il avoisine la maladie. Mais les Goncourt l'ont dit eux-mêmes : « Pour les délicatesses, les mélancolies exquises d'une œuvre, les fantaisies rares et délicieuses sur la corde vibrante de l'âme et du cœur, ne faut-il pas un coin maladif dans l'artiste ? »

Et la maladie saisit les deux romanciers, — une étrange maladie que celle-là, faite d'une hyperacuité des sensations : « Je m'aperçois, est-il dit dans *Idées et Sensations*, que la littérature, l'observation, au lieu d'émousser en moi la sensibilité, l'a étendue, raffinée, développée, mise à nu... On devient, à force de s'étudier, au lieu de s'endurcir, une sorte d'écorché moral et sensitif, blessé à la moindre impression, sans défense, sans enveloppe, tout saignant... » C'est que l'homme, en multipliant à l'infini ses émotions d'art, exagère à l'extrême la délicatesse de son système nerveux et finit par transporter l'excitabilité de sa nature esthétique dans les rencontres quotidiennes de toute l'existence. Il a ramassé et comme condensé toute sa vie dans des émotions d'art ; elles finissent par ne plus lui permettre la libre et facile jouissance, et plus simplement encore l'indifférence tant recommandée par le sage qui disait : « Il faut glisser la vie et non l'appuyer... » Ajoutez à cette cause permanente de destruction l'hygiène défectueuse de l'écrivain moderne, chez lequel le grand exercice physique ne combat plus la prédominance de l'élément cérébral. Depuis Balzac, qui donna au monde des artistes l'exemple presque monstrueux de sa

Comédie humaine, mise sur pied en vingt années, c'est à qui parmi nos hommes de lettres fera des débauches de volonté dans le travail. « Quand nous composions, — avoue une lettre de M. Edmond de Goncourt citée par M. Henry Céard au cours d'une bien pénétrante étude, — nous nous enfermions des trois et quatre jours sans sortir, sans voir un vivant... » Ce que les deux frères recherchaient ainsi, c'était « la forte fièvre hallucinatoire. » Remarquez le mot : il indique bien la conception spéciale qui a cours aujourd'hui sur les procédés du talent. Nous semblons ne plus l'admettre que douloureux, que mortellement trempé de nos larmes, peut-être comme certains libertins n'admettent l'amour qu'uni à la torture. A ce régime, la machine animale se détraque bientôt. La santé ne réside-t-elle pas dans le pouvoir d'équilibre qui nous permet d'arrêter nos impressions avant qu'elles ne s'amplifient, qu'elles ne s'exagèrent, jusqu'à dépasser notre force? Cet équilibre, les frères de Goncourt l'ont toujours haï; de ce point de vue là, ils peuvent être considérés comme le type des artistes opposés à Gœthe, à Victor Hugo, à tous les olympiens. Nous allons voir que du moins leur maladie volontaire, dernier effort du raffinement

esthétique, leur a permis de créer un roman très nouveau et de renouveler aussi d'une façon saisissante cette prose française dont ils ont joué comme les tziganes jouent de leur violon — douloureusement et passionnément — *not wisely, but too well*, disait Shakespeare.

II

LES ROMANS DES FRÈRES DE GONCOURT

La marche suivie par MM. Edmond et Jules de Goncourt dans l'éducation de leur esprit explique, mieux que ne saurait faire toute autre hypothèse, la théorie spéciale qu'ils se sont formée du roman, — je dis, qu'ils se sont formée, car ils ne sont pas des romanciers nés, ainsi que tels ou tels conteurs dont il serait aisé de citer les noms. Mais c'est un signe de la grande vitalité d'un genre littéraire qu'il se prête à toutes sortes de tentatives exécutées par toutes sortes d'écrivains. Nous gardons aujourd'hui cette vieille étiquette de roman, et nous l'appliquons aux feuilletons qui se trouvent au bas des journaux comme aux livres des Goncourt. Il est bien évi-

dent néanmoins, et à première vue, qu'en dehors de toute comparaison de talent, la conception même de ce qu'il faut entendre par roman est différente chez un conteur qui conte pour amuser l'imagination de ceux qui le lisent, et chez les analystes singuliers de *Madame Gervaisais* et de *Germinie Lacerteux*. Ces derniers, jetés à la manie de la collection par leur goût passionné de l'objet d'art, semblent avoir été préoccupés d'abord par l'histoire. Quand on examine habituellement et par le menu les meubles et les costumes, les dessins et les tapisseries d'un temps, tout ce qui faisait le plaisir et le besoin des hommes de ce temps, la coquetterie et le charme de leurs femmes, on est bien tenté, avec un peu de poésie dans la tête, de se représenter ces hommes et ces femmes, et de là au travail d'étudier leurs mœurs il n'y a qu'un pas, aisé à franchir. C'est ainsi que les frères de Goncourt se sont trouvés portés, presque sans efforts, à se faire pour le XVIIIe siècle les historiographes de ce que les historiens négligent communément : les habitudes de la vie. Ils ont rêvé, ils ont exécuté le tableau complet d'un état social, pris et montré dans les habitudes de chacun et de chacune, dans la façon de poursuivre et le plaisir et

le confort et l'élégance, voire une minute de distraction. Michelet, qui possédait à un degré si puissant la vision des changements de l'animal humain à travers les âges, s'est plu à reconnaître aux Goncourt un don de résurrection analogue au sien... Mais qui ne comprend que cette résurrection du passé, à coups de documents, si scrupuleuse et si habile qu'on la suppose, n'est jamais qu'une hypothèse? Il y a là une portion de hasard que toutes les habiletés de la méthode ne sauraient éviter, par cette seule raison qu'à la distance de cinquante années les goûts et les idées d'une génération passée sont devenus presque inintelligibles à la génération présente. Pour arriver à écrire de l'histoire de mœurs vraiment indiscutable, ne suffirait-il pas de supprimer cette cause d'erreur, inhérente à la perspective du temps? De là pour l'amoureux de l'exactitude une tentation suprême de s'attaquer à la seule peinture qui se puisse exécuter d'une façon directe : celle des mœurs de notre âge.

Une nouvelle difficulté surgit cependant. Oui, les documents de première main abondent et nous n'avons qu'à ouvrir les yeux pour les recueillir. Oui, notre propre existence, les meubles de notre salle à manger et de notre cabinet

de travail, les costumes des passants rencontrés sur le boulevard, la physionomie d'un coin de rue, d'un angle de salon, d'une devanture de boutique, le mot que je vous dis, celui que vous me répondez, autant de petits faits, en apparence insignifiants, et que je peux ramasser pour cette histoire des mœurs contemporaines. Et n'est-ce pas à se représenter des faits analogues d'autrefois que travaille un Michelet ou un Sainte-Beuve? Mais précisément l'extrême foisonnement de ces faits d'une part, et de l'autre leur caractère privé, rendent presque impossible leur exposition directe. C'est alors que le roman apparaît comme un moule tout façonné où couler ce métal de l'observation quotidienne. « Le roman, ont écrit quelque part les Goncourt, c'est de l'histoire qui aurait pu être. » Creusez cette définition et vous y trouverez en germe toutes les théories esthétiques des deux frères; elle ramène, en effet, un art d'imagination à une tentative de science exacte. Réunir par le moyen d'une intrigue inventée, et inventée de telle sorte « qu'elle aurait pu être, » une quantité de menues remarques sur notre vie à tous; mettre autour de ces remarques une atmosphère et un jour qui les illumine; et ne se servir de cette intrigue

et de cette mise au point que dans une vue de vérité stricte, — voilà le programme que cette définition du roman se trouve envelopper. Tant valent les renseignements fournis, tant vaut le livre. Nous sommes ici bien loin du roman à thèse que pratiquait George Sand, car une thèse soutenue nuit à l'exactitude des constatations ; — bien loin du roman romanesque de Walter Scott, qui prétend raconter un rêve consolant de l'humanité ; — bien loin du roman épique de Hugo, où tout est grandiose parce que tout personnage y devient un type. La poésie et le grandissement sont des principes de déformation. Nous entrons dans le domaine de l'observation pure. Ce qu'il faut au romancier d'après ce programme, ce sont des facultés de critique beaucoup plus que de créateur ; et le roman de constatation, d'analyse minutieuse, de nomenclature et de petits faits, est aussi celui qui convient le mieux à notre âge d'universel recensement.

Il est indispensable de préciser ce terme d'observation, qui paraît d'abord si simple. On va voir qu'il est, en réalité, très compliqué, si bien qu'il peut servir de point de départ à des efforts très contradictoires. Balzac et Stendhal ont eu la prétention, eux aussi, d'écrire des romans d'ob-

servateurs, et bien d'autres encore, tels que George Eliot parmi les Anglais, le comte Tolstoï parmi les Russes ; — je prends au hasard deux noms parmi les plus grands. Qu'on relise les chefs-d'œuvre de ces maîtres : *Eugénie Grandet, le Rouge et le Noir, Silas Marner, Anna Karénine*, après avoir lu *Charles Demailly* et *Manette Salomon*, par exemple : on constate aussitôt que l'esthétique des divers romanciers que j'ai cités diffère profondément de celle des frères de Goncourt et de celle de leurs élèves. Cette différence réside, me semble-t-il, en ceci : que Balzac comme Stendhal, George Eliot comme Tolstoï, font surtout porter leurs observations sur les caractères, au lieu que les Goncourt, ainsi que je l'ai marqué tout à l'heure, sont plus particulièrement des peintres de mœurs. Or il est aisé de comprendre pourquoi l'une et l'autre peinture exige des procédés différents*. Le caractère résume les traits par lesquels un homme se distingue des autres ; les mœurs résument les traits par lesquels il ressemble à toute une classe. Représenter des caractères, c'est donc peindre des per-

* Le lecteur trouvera cette théorie reprise et discutée plus longuement dans l'étude sur Tourguéniev. (P. 216 et suivantes).

sonnages en saillie ; représenter des mœurs, c'est peindre des personnages de facultés moyennes. Aussi, quand les Goncourt ont voulu composer un roman sur les hommes de lettres, se sont-ils bien gardés de donner à leur héros le génie exceptionnel, quoique possible, les aventures exorbitantes, quoique réelles, des écrivains de Balzac : un Daniel d'Arthez, un Raphaël de Valentin, un Rubempré. Leur Demailly a exactement la destinée et les passions ordinaires de la classe dont il relève. Le sort de ses comédies présentées, l'effet produit par ses articles, ses amours auprès d'une femme de théâtre, la fatigue inhérente à ses procédés de composition, — tout cela est le lot commnn de l'homme de lettres. Les comparses qui s'agitent autour de lui sont également choisis parmi la masse commune de la profession. Leur esprit est celui qui court les bureaux de rédaction et les cafés du boulevard. En se tenant dans cette moyenne, les frères de Goncourt ont été fidèles à leur programme. S'ils avaient à peindre la guerre, ils choisiraient de même un capitaine et un soldat, plutôt qu'un général de grand talent à la Napoléon. Ce dernier, en effet, se trouve, par l'énergie de son individualité, constituer comme un univers excentrique ;

il est précieux au suprême degré pour celui qui étudie le caractère et qui rencontre là un exemplaire de l'ambitieux ; il est presque négligeable pour celui qui étudie les mœurs et qui n'a aucune raison de décrire une personne isolée, sans analogue avec ses contemporains. Peut-être l'art suprême consiste-t-il à égaler la richesse de la nature, laquelle produit en même temps des groupes entiers d'hommes semblables et des génies exceptionnels. Les Goncourt et leurs élèves ont uniquement visé les groupes. Ainsi s'explique la tendance marquée de toute l'école qui se réclame d'eux à choisir comme personnages principaux des hommes et des femmes d'une personnalité de plus en plus atténuée. Celui qui voudrait étudier chez ces auteurs des types d'âmes différents et curieux ne les rencontrerait pas dans leurs livres ; en revanche, l'historien de l'avenir y trouvera tout réunis d'innombrables documents sur les habitudes de la vie quotidienne, sur les singularités de nos métiers, sur nos manières spéciales de nous amuser et de nous vêtir, de travailler et de dépenser notre argent. Ce n'est pas les passions du dix-neuvième siècle, mais c'en est les mœurs, et les mœurs ne sont-elles pas le tout des hommes vulgaires,

la moitié de ceux mêmes qui sont supérieurs?

Ces réflexions aideront peut-être à expliquer les procédés employés par MM. Edmond et Jules de Goncourt dans leurs romans, procédés dont quelques-uns sont entièrement nouveaux et les autres renouvelés avec une rare logique. Ils ont tout d'abord porté à son extrême le développement de la partie descriptive. Cela tient, d'une part, à ce qu'ils sont eux-mêmes habitués à regarder minutieusement autour d'eux, et, de l'autre, à leur hypothèse de l'influence du milieu sur l'homme. Il y a une vue profondément philosophique dans cette hypothèse. Les choses que nous avons pétries et maniées deviennent des sortes de créatures, capables de transmettre l'esprit dont elles sont l'œuvre. Qui n'a constaté sur soi-même des suggestions de cet ordre, et les règles des maisons religieuses, ces merveilles d'entente psychologique, ne tiennent-elles pas un compte essentiel de cet élément de direction? Les Goncourt ont donc augmenté dans leurs livres ces pages descriptives, et ils ont réduit de leur mieux la portion réservée à l'intrigue, à ce que le langage appelle du mot très bien choisi de drame. Le drame, en effet, comme l'indique l'étymologie, c'est de l'action, et l'action n'est

jamais un très bon signe de mœurs. Ce qui est significatif dans un homme, ce n'est pas l'acte qu'il accomplit à tel moment de crise aiguë et passionnée, ce sont ses habitudes de chaque jour, lesquelles indiquent non pas une crise, mais un état. On éclairerait d'une forte lumière bien des discussions de littérature si l'on étudiait avec soin cette antithèse des états et des actions. Elle explique pourquoi les romanciers contemporains et les auteurs de théâtre sont arrivés à l'étrange degré d'hostilité qui les fait se méconnaître si profondément les uns les autres... Mais comment rendre perceptible la formation des habitudes, qui, de nature, est presque imperceptible? Justement au moyen d'une minutieuse peinture d'états successifs. C'est pour cela que les frères de Goncourt déchiquettent leurs récits en une série de petits chapitres dont la juxtaposition montre la ligne totale d'une habitude, comme les pierres d'une mosaïque, placées les unes à côté des autres, forment les lignes d'un dessin. — Un nouveau problème se rencontre ici. L'écrivain qui se propose de peindre des actions doit faire rapide ; celui qui se propose de peindre des états doit au contraire donner l'impression de la durée. Il s'agit pour lui d'exécuter un raccourci

de cette durée, pareil à ces raccourcis d'espace, tourment et gloire du dessinateur. Les frères de Goncourt ont imaginé, dans cette intention, un emploi de formules singulières. C'est ainsi qu'ils utilisent dans ce but certains temps des verbes, par exemple l'imparfait, qui procure le mieux l'idée de l'événement indéfini, en train de se réaliser et cependant inachevé. Pour me servir d'un terme de métaphysique allemande, l'imparfait est le temps du « devenir. » — En outre, comme les mœurs ne sont pas un cas d'exception, mais bien un moment dans une série, ils se sont ingéniés à commencer leurs romans presque sans exposition et à les finir presque sans dénouement, sur des scènes qui ont pu se produire hier, qui pourront se reproduire demain. La vie n'est-elle pas ainsi, lorsqu'elle n'est pas dominée par quelque personnalité d'une force extrême de réaction, quelque chose qui ne commence ni ne finit, qui n'a pas de bord, pour ainsi parler, comme la mer vue d'un bateau quand les côtes ont disparu ?

Pareils à tous les artistes de notre maladive époque, les deux Goncourt ont bien vite poussé à l'extrême les conséquences de leurs principes. Ils se trouvaient, de par leur souci d'historiens

des mœurs, condamnés à peindre des personnages qui subissent la vie sans la dominer, c'est-à-dire des créatures d'une volonté médiocre; ils ont été entraînés à peindre des hommes et des femmes de volonté nulle, et presque toute leur œuvre est une longue étude des maladies de la personnalité. Eux-mêmes ont compris ainsi leur rôle littéraire, et l'un des deux frères écrivait à M. Émile Zola dès 1870 : « Songez que notre œuvre, et c'est peut-être son originalité, originalité durement payée, repose sur la maladie nerveuse. » En cela, ils ont suivi la logique de leur point de départ. Sur qui, en effet, se gravent le plus profondément les impressions émanées des choses, de l'air ambiant, du milieu coutumier ou momentané? Sur des énervés qui, plus capables de sentir vivement, sont moins capables d'arrêter, de circonscrire leur sensation. Chez quels êtres les influences quotidiennes opèrent-elles le plus aisément une déviation du caractère primitif? Chez des énervés encore, car l'absence de fixité intérieure ne leur permet pas de se soustraire à la métamorphose inconsciente que provoque une émotion répétée. Voyez maintenant défiler la légion de leurs personnages, de leurs héros, si toutefois ce mot peut s'employer à l'endroit de

ces âmes désorbitées qui sont justement le contraire de l'héroïsme. C'est d'abord Charles Demailly, dans le roman de ce nom, infortuné homme de lettres, sous le masque duquel, visiblement, les Goncourt ont incarné leur sensibilité propre. Celui-là se tient devant la vie comme le saint Sébastien des vieilles fresques, lié au poteau et offrant sa chair à quiconque veut y enfoncer une flèche. Tout ce qu'il a en lui d'existence sert d'occasion à des douleurs. Sur ce délicat, le moindre attouchement brutal fait blessure, et l'intelligence qui lui montre la misère de son martyre augmente ce martyre au lieu de le soulager. Cette lucidité n'est qu'une souffrance de plus. Il méprise ses confrères sans honneur intellectuel : « Pour lui, toutes les autres trahisons de conscience, tous les reniements de foi politique et religieuse ne sont que des peccadilles auprès de l'apostasie littéraire ;... » et cependant un cruel article d'un de ces apostats méprisés lui arrache une goutte de sang. Il en sourit et il en agonise. Il sait par avance les injustices du public, l'envie innée des camarades, les déceptions que l'amour réserve à ceux qui pensent ;... et de ne pas arriver à la notoriété lui est une fièvre, de deviner les épigrammes de

ses envieux une amertume ; et il va s'éprendre d'une actrice dont il ne voit pas la vraie nature, uniquement parce qu'elle a le profil d'une ingénue qu'il rêve pour sa comédie de *l'Ut enchanté*. La perfidie de cette femme, dont il eût dû percer le caractère dès la première heure, le trouve à ce point désarmé, usé, vaincu par la torture continue de sa sensibilité blessée, que sa raison se perd et qu'il entre dans la folie comme dans le seul asile où la vie, l'implacable vie ne l'atteindra plus. — Naz de Coriolis, dans *Manette Salomon*, est bien le frère du malheureux Charles Demailly. Ce peintre aux yeux aigus, aux belles passions désintéressées, à la palette vibrante et chaude, semble avoir pour lui toutes les chances. Il est jeune, il est libre, il est riche ; avec cela peu ou point romanesque. La femme lui paraît une entrave dangereuse pour une existence d'artiste et il redoute l'amour comme le pire ennemi ce sa chère peinture. Hé bien, cet homme, ainsi cuirassé pour la lutte ne tient pas debout contre une maîtresse prise au hasard de la vie d'atelier, modèle sans autre pouvoir que l'instinct féminin, qui finit par briser chez son amant même cette foi dans l'art qui avait été le noble roman de sa jeunesse. Ses amis, elle les consigne à la porte ;

ses goûts d'élégance, elle les interdit; ses tableaux, elle en fixe le prix; elle fait davantage : elle contracte les traités avec les marchands et fait du libre coloriste un serf à gages. « Elle eut avec lui des ordres brefs, sans phrases, sans explication, sans réplique, comme avec quelqu'un qui n'a pas le droit de demander plus. Elle prit, d'un air dégagé, l'assurance et le commandement d'une volonté nette et tranchante. De sa voix se dégagea un ton impératif, froid, posé, coupant. *Ce fut si brusque, si décisif, que Coriolis en reçut comme le coup d'une soudaine interdiction. Il resta bras cassés, accablé, assommé...* » — Encore ce misérable Coriolis et ce nostalgique Demailly sont-ils vaincus par des êtres : il y a eu bataille, attaque et résistance; ils ont eu à soutenir une lutte contre des volontés. Mais la pauvre Madame Gervaisais, dans le livre auquel elle donne son titre, par quoi est-elle terrassée, brisée, tuée? Par des choses. Toute sa jeunesse s'est écoulée parmi des réflexions et des raisonnements. Quoique femme, son intelligence énergique s'est haussée jusqu'à l'analyse abstraite. Elle a lu et compris les grands maîtres de la psychologie moderne, depuis les candides et sincères Écossais, Dugald-Stewart et Reid, jusqu'au terrible

Kant « *the world-shattering*, » comme l'appelle Quincey, « le briseur de mondes. » Elle est libre penseuse, comme pouvait l'être Théodore Jouffroy, sans fanatisme de haine et par honnêteté d'esprit. Elle arrive à Rome, et voici que l'atmosphère de la vieille cité catholique l'enveloppe, la pénètre, l'enivre. Sa raison est assiégée minute à minute par la piété qui se dégage des murs des églises et des cérémonies, des musiques et des peintures, des statues et du paysage. L'écrasement invincible de ce milieu sacré pèse sur elle, jour par jour, heure par heure. Rome la conquiert, et non pas la Rome humaine, mais la ville, mais les pierres des chapelles, mais les couleurs des fresques sur ces pierres, mais la flamme des cierges dans leur ombre froide. Cet étrange roman, le meilleur à mon sens de ceux qui sont dus à la collaboration des deux frères, résume merveilleusement leur conception de l'âme avec ses agonies, ses décompositions de volonté. Ils ne sont jamais allés plus loin dans leur système. Tous leurs défauts et toutes leurs qualités tiennent dans ce livre, à un degré qui fait comprendre que ces pages étaient une fin. Elles furent en effet celle du plus faible des deux frères qui ne survécut pas à cette analyse suraiguë

d'une maladie trop semblable à la sienne, justifiant ainsi ce que devait dire le survivant : « Ces peintures de la maladie, nous les avons tirées de nous-mêmes!... »

Oui, d'eux-mêmes; et ils ont subi l'ironique loi qui domine toutes les activités humaines. Ils ont visé un but, ils en ont touché un autre. Ils se proposaient d'être des historiens des mœurs, des collectionneurs de documents, et il se trouve qu'ils ont représenté, en quelques-uns de ses traits essentiels, leur âme et par suite celle de leur époque, cette inquiète, cette énigmatique âme moderne, où il semble que toute supériorité fasse plaie, toute complication douleur, toute richesse misère et pauvreté. Cet affaiblissement de la volonté, habituel objet de l'étude des frères de Goncourt, c'est vraiment la maladie du siècle. On employait ce terme, il y a cinquante ans ; on a parlé ensuite de grande névrose; on parle aujourd'hui de pessimisme et de nihilisme. Sous ces termes divers, qui désignent tantôt des effets et tantôt des causes, se dissimule une même constatation, à savoir qu'il y a quelque chose d'atteint dans l'énergie morale de notre âge, la présence chez beaucoup d'entre nous d'un élément morbide et l'absence d'un élément

réparateur, si bien que la créature humaine devient de plus en plus incapable de suffire vaillamment et joyeusement au travail de la vie. La personnalité, cette vertu première de l'être qui veut se tenir debout contre le sort, se trouve cernée, envahie, débordée de toutes parts. L'éducation inaugure ce siège en introduisant dans notre esprit une énorme quantité d'idées adventices, résultat de l'expérience d'autrui, et que l'enfant doit s'assimiler, au lieu de créer ses propres idées d'après son expérience propre et ses besoins intimes. Au sortir du collège, le jeune homme a fait de tels efforts pour s'accommoder à des conceptions étrangères à lui-même, que la notion de son moi véritable en est rendue tout incertaine et troublée*. Ajoutez à ce premier ébranlement moral l'ébranlement physique produit par la mauvaise hygiène, par la lassitude de la race, par la privation du libre exercice, enfin, dans un très grand nombre de cas, par la précoce fatigue du plaisir. Chez la femme, des causes analogues produisent un effet semblable. — Une

* Jules Vallès a écrit dans les *Refractaires* et les deux premières parties de *Jacques Vingtras* des pages définitives sur la sychologie du collégien et de l'étudiant français entre 1852 et 1870.

personnalité douteuse, un premier détraquement nerveux, tels sont les deux faits auxquels vient s'adjoindre la diminution des certitudes religieuses et philosophiques. Un scepticisme presque universel sur le principe et le terme de la vie laisse cet homme et cette femme désarmés de tout secours supérieur, moins capables que jamais de se construire un asile inviolable dans la conscience, et d'autre part la société plus comblée multiplie les excitations. Les grandissements soudains de fortune, les tapages du luxe, les débridements de la sensualité er de la vanité entourent de tentations des êtres déjà dépourvus du pouvoir de refréner en eux la convoitise. Les gens s'y abandonnent et deviennent les esclaves de l'événement. Les circonstances finissent par être la raison dernière de tous les vices et de toutes les vertus, comme elles sont de plus en plus la raison des opinions. Lorsqu'on lit de près le compte-rendu des procès de notre époque, qu'on suit par le détail l'existence de ses politiciens et de ses artistes, on demeure convaincu que la faculté de réagir a dû subir une déperdition singulière, et à cette déperdition correspondent des jugements nouveaux sur les actes. A mesure que l'homme moderne devient d'une vo-

lonté plus chétive, il sent croître son indulgence pour les erreurs et les fautes de la faiblesse. Les excuses qu'il trouve dans les fatalités de l'impulsion, du tempérament, de l'hérédité, eussent paru inintelligibles à nos pères. Il est vrai d'ajouter que la science s'est faite la complice de cet affaiblissement de l'énergie morale, en vulgarisant la doctrine du déterminisme. Il est probable, jusqu'ici, qu'elle a raison, et personne, que je sache, n'a encore répondu aux destructives analyses des psychologues contemporains. Mais il n'est pas prouvé que la vérité scientifique permette à l'âme humaine de vivre, et peut-être l'illusion de la liberté nous est-elle aussi nécessaire pour exister qu'il nous est nécessaire de voir le soleil se lever et se coucher, — bien que nous sachions d'ailleurs que ce n'est là qu'une erreur de nos yeux. Quoi qu'il en soit de ce problème, cas particulier du grand problème de la valeur de la vie, on ne peut nier que tout concourt, dans la science actuelle de l'esprit, à diminuer notre faculté de croire en nous. — L'autre principale force de notre époque, la démocratie, agit dans le même sens. Elle procède par vastes actions générales et annule à peu près la part de l'action individuelle. Ainsi s'ex-

pliquent tant d'abdications de la volonté qui se produisent en nous et autour de nous. Aucun homme de bonne foi ne saurait douter de ce mal, qui arrachait à Michelet vieilli son cri de découragement : « Ce siècle, riche et vaste, mais lourd, tend vers la fatalité. » Et il faisait un mélancolique retour sur cet allègre dix-huitième siècle, si volontaire, si hardi de confiance intime et d'espoir, qui a mis au jour les héros de la Révolution et de l'Empire.

Ce que Michelet, l'amant passionné de la Psyché humaine, sentait et formulait avec cette précision, beaucoup en ont l'aperception vague et souffrent d'un mal qu'ils ne sauraient définir ni désigner. C'est pour avoir correspondu à cet obscur sentiment de la fatalité que les frères de Goncourt se sont trouvés les maîtres de la jeune génération de romanciers. Cet affaiblissement de la volonté qu'ils avaient deviné, caractérisé, montré, menace de devenir un phénomène si général qu'il s'est imposé à l'observation de presque tous les écrivains qui se préoccupent particulièrement d'exactitude. Aussi est-il devenu le thème habituel de l'école dite naturaliste, qui vit sur le même fonds de psychologie que les frères de Goncourt. La maladie de la volonté

sert de manière à toute l'œuvre de M. Emile Zola, qui a édifié ses *Rougon-Macquart* sur l'hypothèse d'une névrose héréditaire. Pour M. Alphonse Daudet, esprit plus sensitif que philosophique, mais parvenu, à force de finesse dans la vision, jusqu'à la psychologie la plus aiguë, qu'est-ce que l'homme? Une machine mise en mouvement par des sensations, et, ces sensations, il les montre morbides, douloureuses, suprêmement lancinantes et inquiètes. Tous les livres de MM. Huysmans et Paul Alexis, depuis *Marthe* jusqu'à *Lucie Pellegrin*, en passant par *En ménage* et *Les Femmes du Père Lefèvre*, sont des monographies de l'impuissance d'agir, et des monographies semblables les romans de M. de Maupassant, le plus robuste cependant et le moins maladif de tous les romanciers qui se sont révélés dans dix années. Lorsque ces auteurs imaginent une volonté saine, comme la Denise du *Bonheur des dames*, cette santé même n'est qu'une réussite passive, pour ainsi dire. La rencontre des circonstances acceptées paisiblement a créé ici un peu d'équilibre ; mais la personne n'a pas produit cet équilibre : elle s'y est soumise comme elle se fût laissée aller à des conditions meurtrières. Aperçue sous cet angle de fatalisme absolu, la

vie humaine est une chose triste et dangereuse. Pour les frères de Goncourt, en particulier, elle se réduit presque à une série d'attaques d'épilepsie entre deux néants. Il s'exhale de leurs livres, comme de ceux de leurs disciples, une pénétrante impression de mélancolie découragée, et en cela encore ils se rattachent au pessimisme général de notre civilisation française actuelle. Mais leur pessimisme à eux se ressent, comme leur œuvre entière, de leur nature de collectionneurs et de contemplateurs. C'est un pessimisme qui recueille des documents sur lui-même et se complaît dans le minutieux catalogue de sa misère. Plusieurs de leurs personnages se regardent mourir, morceau par morceau, et font comme un inventaire de la dure banqueroute de facultés qu'il leur faut subir. Ils sont ainsi bien de leur temps, qu'ils ont séduit par ce trop de ressemblance, car la curiosité, dernière passion des vieilles gens, est demeurée celle aussi de notre siècle caduc. Avec sa littérature d'enquête, ses journaux remplis du détail de ses infamies, son art de déformation et de laideur patiemment ramassées, il me fait me souvenir d'un homme que je vis un jour, dans un hôpital, tirer de son chevet une glace à main et y regarder, entre deux pansements, sa bouche

dévorée d'un cancer. Seulement la glace que les Goncourt présentent à nos plaies est taillée en biseau et placée dans un cadre d'argent ciselé où sourit la grâce des Amours de l'autre siècle, de ce siècle qui, avant sa tragédie politique, vieillissait aussi gaiement que le nôtre vieillit tristement, — avant quelle tragédie sociale? Qui le dira?

III

QUESTIONS DE STYLE

« Maintenant si, avec ce sens *artiste*, vous travaillez dans une forme *artiste*; si, à l'idée de la forme vous ajoutez la forme de l'idée... Oh! alors, vous n'êtes plus compris du tout... » Ainsi parle dans le bureau du *Monde des arts*, — lisez sans doute l'*Artiste*, — Masson, — lisez Théophile Gautier, — s'adressant à Charles Demailly, — lisez les frères de Goncourt. A maintes reprises les auteurs de *Madame Gervaisais* sont revenus sur le caractère singulier de leur style, sur cette recherche d'art, volontaire chez eux et systématique, grâce à laquelle ils ont tant déplu

depuis le premier jour à ceux qui n'ont pas ce sens artiste dont les louait Gautier. Ce terme d'artiste passe et repasse dans leurs préfaces, dans leurs notes, dans les conversations de leurs personnages. Ils ont écrit à une des pages d'*Idées et Sensations :* « Malheur aux productions de l'art dont la beauté n'est que pour les artistes... Voilà une des plus grandes sottises qu'on ait pu dire. Elle est de d'Alembert... » Il y a toute une profession de foi dans ces deux lignes, et Sainte-Beuve les avait déjà relevées, — ce Sainte-Beuve que les lettres de Jules de Goncourt nous représentent bien tel qu'il fut dans ses quinze dernières années, passionnément curieux de la nouveauté, mais trop riche en comparaisons pour s'y abandonner sans réserves, très hardi dans la chasse aux talents inédits, mais trop traditionnel, trop voisin de la grande école de la prose française pour n'être pas choqué des audaces révolutionnaires de ses « jeunes amis libertins. » C'est ainsi qu'il appelait souvent Baudelaire et sans doute les deux Goncourt, — prenant le mot dans son vieux sens d'indépendance révoltée et un peu sacrilège. Aussi bien, cette prose des Goncourt offre un contraste, surprenant jusqu'à la déplaisance, au lecteur habituel de nos classi-

ques. Ce que les classiques recherchent par-dessus tout, c'est la belle ordonnance régulière et nette. Cette prose de *Manette Salomon*, de *Madame Gervaisais*, d'*Idées et Sensations*, se brise en mille petits effets de détail, en mille singularités de syntaxe et de vocabulaire. Elle se complaît dans des saillies et des alliances de mots qui produisent un sursaut chez le lecteur, tandis que la prose classique s'efforçait qu'aucun mot de la phrase ne se détachât de la trame solidement tissée de tout le style. L'une souligne et enlumine aux mêmes places où l'autre atténuait et ombrait. La prose classique, dans son besoin d'analyse et de logique, fuyait l'inversion et le contournement, comme elle évitait, dans son besoin de clarté, le néologisme, et, dans son besoin de généralité, le terme technique et individuel. La prose nouvelle, pour suivre de plus près la sensation, renverse l'ordre de la phrase ; pour égaler la singularité de cettte sensation, elle crée des vocables nouveaux ; pour en reproduire la vérité minutieuse, elle multiplie les emprunts aux dictionnaires de métiers. Plus la notation sera précise et rare, plus l'écrivain sera satisfait. Ces tendances, portées à leur extrême, aboutissent à une langue sans analogue et qui

déroute trop les habitudes de notre goût latin pour être jamais admise sans résistance. D'excellents esprits, et très amoureux des choses de la littérature, ne peuvent en supporter l'énervante impression. Pour ma part, et c'est, je crois, l'histoire de beaucoup des partisans des frères de Goncourt, j'ai traversé trois phases très distinctes à l'endroit de ce style d'une si courageuse originalité. Au sortir du collège et tout voisin des solides pages de Salluste et du mâle Tite-Live, il m'a paru intolérable. Plus tard et sous la première impression de la vie parisienne, aperçue nerveusement, il m'a séduit au point de me faire trouver insuffisante toute prose étrangère à cette rhétorique. Aujourd'hui j'aperçois plus nettement, me semble-t-il, la théorie d'art que cette prose des frères de Goncourt enveloppe, — plus nettement et aussi plus froidement. Ce style a sa limite dans ce qui fait sa raison d'être et sa légitimité. Il correspond d'une manière merveilleuse à certains états de l'esprit, et, pour ce motif même, il ne correspond pas à d'autres. Les frères de Goncourt ont eu raison de l'employer, parce que c'était pour eux l'instrument de notation nécessaire. Flaubert a eu raison d'écrire une prose de qualités et de défauts

tout opposés, parce que sa façon de voir et de sentir n'aurait jamais pu se traduire par le même moyen. Il en est des rhétoriques comme des religions : chacune a son âme de vérité que le psychologue doit reconnaître. Tout au plus, cette reconnaissance une fois faite, sera-t-il permis de chercher un principe de classement qui permette, non pas d'assigner des rangs, mais de distribuer en groupes les différentes formes de la pensée, comme les naturalistes distribuent en groupes les différentes formes de la vie animale. Mais le principe de classement reste à trouver, et bien longtemps encore les soi-disant conflits des doctrines ne seront que des heurts de goûts et de tempéraments.

Il y a dans la *Faustin* une scène de souper, traversée par la causerie de vingt convives, où se trouve la tirade suivante, attribuée par l'auteur à un écrivain étranger, mais qui, visiblement, traduit des réflexions toutes personnelles : « La langue française, — disait l'étranger, un géant à douce figure, — la langue française me fait l'effet d'une espèce d'instrument dans lequel les inventeurs auraient bonassement cherché la clarté, la logique, le gros à peu près de la définition, et il se trouve que cet instrument est, à l'heure

actuelle, manié par les gens les plus nerveux, les plus sensitifs, les plus chercheurs de la notation des sensations indescriptibles, les moins susceptibles de se satisfaire du gros à peu près de leurs bien portants devanciers. » Pour comprendre les raisons d'être du style des Goncourt, il suffirait de réfléchir sur ce passage. Le style d'un écrivain, c'est l'expression et comme le raccourci de toute sa manière habituelle de penser et de sentir, et se découvrir un style, c'est tout simplement avoir le courage de noter les mouvements de son *moi*. Qu'on se rappelle maintenant d'où dérive le développement intellectuel et sentimental des frères de Goncourt : — de l'œuvre d'art, c'est-à-dire de toute cette éducation de l'œil que donne la contemplation continue des peintures et des dessins, des tapisseries et des bibelots. « Je réfléchis, soupire Charles Demailly, je réfléchis combien un de mes sens, la vue, m'a coûté. Combien dans ma vie aurai-je tripoté d'objets d'art, et joui par eux?... » Les Goncourt sont donc des artistes éperdûment amoureux du pittoresque, et par suite, quand ils écrivent, leur besoin est de faire passer dans les mots des sensations de pittoresque. La première de toutes est la forme. A regarder indéfiniment

des œuvres d'art, ils ont développé en eux l'impression du contour, de la saillie que tout objet projette sur un fond d'atmosphère, et pour qu'une phrase où ils décrivent cet objet leur paraisse exacte, il est nécessaire qu'elle reproduise ce contour et cette saillie. C'est pour cela qu'ils procèdent par inversions, espérant ainsi donner comme un renflement à leur prose, comme une ligne qui marque le modelé. C'est pour cela qu'ils adoptent de ces expressions inattendues, dont la singularité entre, pour ainsi dire, dans l'œil du lecteur, — ainsi lorsqu'ils parlent, à propos des vierges peintes par les primitifs Italiens, de ces fronts « bombés d'innocence. » Mais les frères de Goncourt ne sont pas des plastiques à la manière de Théophile Gautier. Ils ont bien vite reconnu que la forme n'est qu'un cas particulier de la couleur. Cette saillie qui la constitue ne résulte-t-elle pas d'une dégradation des teintes? C'est donc la couleur qu'ils s'ingenient à reproduire. La tâche a paru impossible à tous les écrivains prudents, et Mérimée, dans la notice qu'il a consacrée à Stendhal, donne une raison de cette impossibilité : « Notre langue, et aucune autre, que je sache, ne peut décrire avec exactitude les qualités d'une œuvre

d'art. Elle est assez riche pour distinguer les couleurs ; mais, entre deux nuances qui ont un nom, combien y en a-t-il, appréciables aux yeux, qu'il est absolument impossible de déterminer par des mots? » Les frères de Goncourt ont pensé autrement. Je transcris ici un morceau, choisi au hasard entre cinq cents, où ils ont essayé de montrer un paysage du soir, à Paris : « Le ciel est devenu d'un bleu sourd, d'un bleu de linge, mettant comme un reflet déteint sur le luisant des parapets polis par la main du passant... L'eau de la Seine va, une eau qui paraît ne pas aller ; elle est d'un ton vert décoloré, du vert neutre qu'ont les eaux aveugles dans un souterrain. Là dedans, un peu de rose tombe d'une arche de pont rouillée, et une ombre se noie, une grande ombre descendue du haut de Notre-Dame comme un grand manteau dégrafé qui glisserait par derrière... » Avec des répétitions, *bleu* et *bleu*, *eau* et *eau*, *ombre* et *ombre*, — avec des verbes et des adjectifs qui se raccordent : *déteint, décoloré, neutre, aveugle, tombe, se noie*, — avec la décomposition du rapport entre l'épithète et le substantif : le *luisant des parapets*, — enfin avec l'allure de la période entière, agencée suivant les réflexions d'un art très subtil,

cette phrase arrive à rendre comme palpable une atmosphère où vibre une certaine lumière. Cela ne suffit pas encore au curieux qui a minutieusement étudié les complications de sa faculté visuelle. Il sait qu'un ébranlement intérieur et un petit frisson moral correspondent à chaque sensation du regard. Une série d'associations d'idées, pénibles ou délicieuses, délicates ou violentes, est éveillée par la couleur. Il faut donc que le style parvienne, lui aussi, à rendre cette indéfinissable physionomie de la sensation par cette indéfinissable magie qui constitue la physionomie des mots. En voici un exemple qui me paraît très significatif. Que le lecteur rassemble les souvenirs qu'il peut avoir sur la tristesse d'un bal public, et qu'il dise si cette tristesse épileptique et luxurieuse n'est pas empreinte dans cette demi-page d'*Idées et Sensations:* « Ces femmes, enfarinées de poudre de riz, blanches comme un mal blanc, avec les lèvres toutes rouges peintes au pinceau, ces femmes maquillées d'un teint de mortes, le sourire saignant dans une pâleur de goules, l'œil charbonné, avivé de fièvre, avec leurs cheveux pareils à un morceau d'astrakan, frisottants et laineux, leur mangeant le front et les yeux, avec leurs figures de folles et de ma-

lades, semblent des spectres et des bêtes du plaisir... » Ecrire de la sorte est un tour de force d'une infinie complication; et comme, par une loi vérifiable d'un bout à l'autre de l'histoire littéraire, la complication appelle la complication, l'artiste qui pratique de tels procédés devient de plus en plus difficile sur le choix de ses effets. Pour surcroît à toutes les recherches que j'ai essayé d'expliquer, il s'éprend de la nouveauté, il poursuit ce rêve de n'employer que des mots qui mordent sur une intelligence blasée de littérature. Il s'amuse alors aux bizarreries de la syntaxe, aux curiosités du néologisme. Comme Baudelaire, il se sait décadent et le proclame: « S'il est vrai que les langues aient une décadence, dit un des hommes de lettres amis de Charles Demailly, mieux vaut être Lucain que le dernier imitateur de Virgile qui n'a pas de nom. » Peut-être les Goncourt, en citant l'auteur de la *Pharsale*, n'ont-ils pas très adroitement choisi leur homme; mais, à coup sûr, ils ont nettement exprimé une théorie, pratiquée par la jeune école, avec un tel parti pris, qu'elle ne semblera une hardiesse à aucun des écrivains nouvellement venus dans la littérature.

J'ai rapproché le cas des Goncourt de celui

de Charles Baudelaire. On aurait tort de croire, en effet, que les deux frères constituent dans notre monde intellectuel une exception sans analogue. Si originaux soient-ils, et quelque outrance qu'ils aient mise dans le déploiement de leur individualité, ils n'en appartiennent pas moins à une tradition. Ils relèvent directement de ce romantisme contre lequel leurs élèves ont pourtant levé le drapeau avec une si courageuse énergie. Mais n'en va-t-il pas ainsi toujours? La génération nouvelle a besoin, pour s'affirmer mieux, de nier celle qui la précède et dont elle dérive, en attendant qu'elle soit niée à son tour par les successeurs qu'elle aura formés. Nulle époque n'aura, plus que la nôtre, fait campagne contre les idées de l'époque antérieure. C'est néanmoins de ces idées que nous vivons, comme Victor Hugo et ses disciples vivaient, eux, les ennemis du XVIIIe siècle, du mouvement révolutionnaire issu de ce siècle qu'ils détestaient. Le romantisme, parmi les caractères complexes et contradictoires de son programme, semble avoir compris surtout quel pouvoir de rajeunissement résidait dans la transposition des procédés d'un art dans un autre. Il se passionna pour l'exotisme et il essaya de transposer en langue fran-

çaise les imaginations du nord, du midi et de l'orient. Il essaya pareillement de transposer en littérature les beautés propres aux arts plastiques, comme il essaya de transposer en ces derniers les beautés propres à la littérature. Victor Hugo et Théophile Gautier, dans *Notre-Dame* et dans *Albertus*, luttaient de « rendu » avec les architectes gothiques et les peintres flamands : et leur plus hardi contemporain, Eugène Delacroix, ce grand poète incomplet, faisait passer sur ses toiles le frisson des strophes de lord Byron. Cette invasion des arts dans les lettres fut reconnue dès le premier jour par Balzac, dont les vues théoriques attestent qu'il possédait, comme tous les vrais créateurs, un profond génie de critique. Il distinguait les écrivains de notre XIXe siècle en deux groupes, suivant qu'ils avaient repoussé ou accepté cette rhétorique nouvelle. Il appelait des « écrivains d'idées » ceux qui se rattachaient comme Mérimée, Stendhal, Mignet, Benjamin Constant, à la tradition de la prose abstraite du XVIIIe siècle. Il nommait « écrivains d'images » ceux qui, à la suite de Chateaubriand, s'efforçaient de se façonner un style tout en formes et en couleurs. Petit à petit, c'est la seconde école qui l'a emporté sur la première,

et la rhétorique de l'image est entrée dans les mœurs intellectuelles du temps, au point que cette expression : avoir du style, se trouve être le synonyme de cette autre : écrire avec pittoresque. C'est pour avoir négligé le pittoresque de la phrase que Stendhal, ce psychologue d'une si fine justesse de notation, et par conséquent cet admirable écrivain, est traité par M. Edmond de Goncourt, dans la *Maison d'un artiste*, de « pauvre styliste... » Cette rhétorique, issue de la peinture et de la sculpture, est un instrument merveilleux pour exécuter certaines analyses, celles, par exemple, des troubles du système nerveux. Sous l'influence de ces troubles, l'émotion morale est accompagnée d'un cortège de fortes impressions physiques, et, comme cet énervement est la maladie même de l'époque, les frères de Goncourt ont employé leurs procédés de style avec un bonheur rare dans les fortes études de détraquements qui s'appellent *Manette Salomon*, *Madame Gervaisais*, *Germinie Lacerteux*. Ces monographies de névroses n'auraient jamais pu être rédigées dans la langue que nous a transmise Voltaire, — lucide et sèche prose faite pour suivre le dévidement de l'idée dans le cerveau d'un homme équilibré, chez qui la ma-

chine physique ne trouble pas la raison. Relisez dans *Renée Mauperin* tous les chapitres à partir du quarante-sixième jusqu'au dernier, où se trouvent étudiées les sensations d'une jeune fille agonisante, et dites si le français de *Manon Lescaut* eût convenu à cette étude. D'autre part, ce même style, ainsi que le prouvent tous les livres des écrivains de ce groupe, devient d'un maniement difficile lorsqu'il s'agit de peindre, non plus des nuances de sensation, mais des séries d'idées, tous les raisonnements qu'une âme fait avec elle-même, les volte-face d'un esprit qui se modifie, les évolutions intérieures d'un cerveau qui réfléchit et qui travaille. La psychologie de ces romanciers est singulière, mais courte. Ils n'ont pas la curiosité des situations nouvelles du cœur. Eussent-ils fait de ces découvertes auquelles excellent les grands romanciers russes, tels que Dostoievsky et Tolstoï, ils n'eussent pas eu à leur service un bon outil d'enregistrement. Les amours de tête, ces enthousiasmes coupés de haines qui unissent Mathilde à Julien dans *le Rouge et le Noir*, n'auraient jamais pu être décrits avec la prose de *Madame Gervaisais*. Il y fallait l'algèbre morale créée par Beyle, à son usage et d'après Montesquieu, Condillac et les

grands prosateurs abstraits d'il y a cent ans. Un autre inconvénient de ce style, c'est qu'il met autour des personnages un décor regardé par des yeux d'artiste. Théophile Gautier disait, et le propos est rapporté par les Goncourt eux-mêmes : « Sur vingt-cinq personnes qui entrent dans un salon, il n'y en a peut-être pas deux qui voient la couleur du papier. » Il y a ainsi, dans la perception que ces gens se forment des choses, une insuffisance continue ; et comme le milieu agit sur nous, non pas en raison de ce qu'il est, mais en raison de ce que nous en percevons, la peinture vraie de ce milieu est celle qui tient compte de cette insuffisance de perception. Il me semble que les romanciers préoccupés surtout de transcrire les aspects de la vie dans une prose très soulignée, méconnaissent cette loi. Ils évoquent un intérieur, un paysage, une rue, avec une imagination d'écrivain aiguisé, — mais l'homme qu'ils placent dans ce cadre ne pouvait pas *voir* ainsi. C'est là, dans tous les romans de mœurs composés avec la prose si vibrante des Goncourt et de leurs disciples, le point faible, le paradoxe premier, l'erreur initiale. On y reconnaîtra un cas particulier de l'irréductible antithèse entre l'art et la science. Le

premier, qui cherche l'expression, interprète forcément la réalité en la déformant, afin de produire un certain effet; au lieu que la science admet cette réalité nue en essayant d'éliminer toute nuance personnelle. Qui dit exactitude absolue dit absence de style, et qui parle de style suppose une part nécessaire d'inexactitude.

Il y a, comme on voit, de grands avantages et de grands inconvénients au procédé de style adopté par les frères de Goncourt. Mais que des artistes de leur conscience aient hardiment employé cette langue si inventée et si neuve, que de nombreux disciples se soient rencontrés pour la reproduire, c'est, en même temps qu'un accident particulier de notre histoire littéraire, un signe social que l'analyste des mœurs ne saurait négliger. Lorsqu'il s'agit d'une société d'il y a deux cents ans, on veut bien reconnaître l'importance de l'œuvre d'imagination, considérée comme un certain indice de la conscience publique. En revanche, lorsqu'il est question des plus distingués parmi nos auteurs contemporains, il semble qu'on leur fasse un trop grand honneur en leur appliquant la même méthode qu'aux plus médiocres auteurs d'autrefois. Les prendre au sérieux comme représentants de leur époque, est cependant le

moindre des égards que nous leur devions. Qu'on aime ou non les frères de Goncourt, il est puéril de nier que leur place ait été considérable dans les préoccupations des jeunes écrivains actuels; et c'est une preuve, parmi beaucoup d'autres, du divorce irrémédiable qui tend de plus en plus à s'établir chez nous entre la langue parlée et la langue écrite, c'est-à-dire entre le public et les artistes. En dépit de quelques énormes succès de vente, dus à des raisons d'à côté, le style des Goncourt et de leurs disciples est en contradiction directe avec les habitudes intellectuelles du bourgeois français moyen, qui est aussi le lecteur ordinaire des romans et des nouvelles. Ce bourgeois moyen en est demeuré à la prose traditionnelle; et cela se voit bien au théâtre, où la langue de la comédie continue de demeurer réfractaire aux hardies tentatives des stylistes nouveaux. Ces derniers en arrivent alors à écrire, non plus dans le but de communiquer leurs pensées, mais à la seule fin d'exciter et d'aviver en eux un certain nombre de sensations qu'ils savent inaccessibles au plus grand nombre. Toute la différence entre la littérature contemporaine et celle du XVIIe siècle réside peut-être dans ce point. L'artiste de nos jours, se sentant seul et empri-

sonné dans une sorte de pays de haschisch, par ses rêves d'esthétique, ne s'inquiète plus de la portée immédiate de son œuvre. Il ignore, en composant, quel retentissement ses idées raffinées, ses phrases subtiles pourront avoir sur un peuple qu'il considère comme inintelligent et brutal. Un artiste comme Racine, au contraire, avait devant lui, en travaillant, les regards des honnêtes gens de son époque, parmi lesquels résidait une tradition de goût pareille à celle qui lui dictait ses vers. Notre démocratie a fait sa besogne d'éparpillement ici comme ailleurs. L'homme moderne, qu'il veuille construire sa fortune ou écrire un livre, n'a pas de vaste organisme héréditaire où prendre place. Il en résulte un cruel abandon, mais aussi une farouche indépendance. Les frères de Goncourt ont incarné en eux, avec une rare intensité, ce caractère de l'écrivain de nos jours, et leur fascination sur tant de jeunes hommes de talent a pour principe cette belle vertu de l'intransigeance absolue qui a été la leur. Ils ont été des hommes de lettres accomplis; ils l'ont été jusqu'au martyre; et celui des deux que nous admirons aujourd'hui dans sa noble fidélité à la mémoire de son frère a pu dire de ce frère cette phrase mélancolique et orgueilleuse, où se ré-

sume tout ce qui rend leur œuvre commune si profondément respectable : « Jules de Goncourt est mort de travail. »

IV

IVAN TOURGUÉNIEV

IVAN TOURGUÉNIEV*

Nous nous formons aujourd'hui des œuvres de littérature une conception qui rend difficile, si ce n'est inabordable, à l'analyste, la tâche de juger un écrivain étranger dont il ne connaît ni le pays ni la langue. Ces œuvres de littérature nous apparaissent en effet comme un aboutissement et comme un résumé. Des milliers de circonstances privées et nationales se trouvent ramassées dans le raccourci d'un livre ; et il nous faut nous les représenter pour bien comprendre ce livre, c'est-à-dire, — car toute intelligence

* J'ai adopté pour cette étude l'orthographe du nom de Tourguéniev proposée par M. Boborykine dans un curieux essai, publié par la *Revue indépendante;* (décembre 1884). J'indique ce morceau, écrit par un romancier Russe qui sait à fond notre littérature, comme un correctif aux points de vue tout occidentaux des pages qui suivent.

est en un certain sens une création, — pour le créer à nouveau en nous. C'est là un travail infiniment compliqué, mais auquel se trouve préparé celui qui conserve dans son souvenir les lignes des horizons regardés par l'auteur, les types divers des hommes de sa race, le détail quotidien de leurs mœurs. Qu'à ces renseignements de tous ordres vienne se joindre la perception de la physionomie vivante des mots dont cet auteur se servait, et voici que les pages s'animent; voici que les états de l'âme dont elles furent la transcription, ressuscitent; voici que s'accomplit la sorte de métamorphose intérieure par laquelle toute critique doit commencer. J'entends la critique impersonnelle et objective. Mais n'en est-il pas une autre, toute personnelle et d'impression, celle-là, et qui n'a pas besoin de cette sûreté dans ses procédés parce qu'elle n'a point cette ambition d'une exactitude scientifique dans ses résultats? Cette seconde critique est seulement la confidence d'un esprit qui raconte les réflexions suggérées en lui par une lecture. Elle n'a donc qu'une valeur de document individuel et rien n'empêche qu'elle ne s'exerce sur des livres traduits. Ses erreurs et ses insuffisances mêmes n'ont-elles pas leur intérêt, pourvu

qu'elles soient sincères? — C'est un essai de ce genre que je voudrais tenter à l'occasion du grand romancier dont j'ai mis le nom en tête de cette étude. Des écrivains, familiers avec les choses de la Russie* ont donné d'Ivan Serguiévitch Tourguéniev des portraits d'une saisissante réalité. Je me propose ici d'analyser, non pas ce que fut l'homme, mais l'impression que ses romans procurent à un lecteur français, qui retrouve en eux plusieurs des façons de sentir et de penser particulières à notre monde. Tourguéniev, qui vécut beaucoup parmi nous et qui goûta très profondément nos lettres modernes, avait adopté un certain nombre de nos idées, mais en les adoptant il les avait modifiées et interprétées dans le sens de sa nature originelle. Cette âme de gentilhomme moscovite, soumise au contact de toutes sortes de doctrines d'un art extrêmement avancé, fut comme un champ d'expérience, institué par le hasard, pour la contre-épreuve de plusieurs de nos théories contemporaines. Dans cette série d'études sur les tendances de la littéra-

* Il faut citer en première ligne l'éloquent essai de M. Melchior de Vogüé, paru en tête des œuvres posthumes de Tourguéniev.

ture dans la génération d'où la notre est issue, c'est une bonne fortune que de rencontrer un cas particulier où l'on puisse saisir l'action de quelques-unes de ces tendances sur un poète d'une race tout à fait différente de la nôtre. C'est donc uniquement le Tourguéniev occidental, — pour me servir de l'expression russe, — sur lequel on trouvera ici quelques notes.

I

DU COSMOPOLITISME

Il suffisait de rencontrer Tourguéniev et de l'écouter causer, ne fût-ce qu'une soirée, pour constater combien le Russe était demeuré intact dans ce grand vieillard à la longue barbe blanche, au nez trop fort, au regard simple, et aussi pour apercevoir qu'un autre personnage s'était surajouté à ce premier homme : le cosmopolite. Ses souvenirs se promenaient d'une extrémité à l'autre de l'Europe, rappelant ici un

paysage de l'île de Wight, là une rue d'une ville d'université allemande, puis un horizon d'Italie, et tout cela exprimé dans un langage d'une excellente tradition française, qui, à lui seul, était l'indice d'un très long et très intime séjour dans notre pays. Aussi bien, ces vagabondages de sa mémoire ont leur trace évidente et saisissable aussitôt dans les vagabondages des héros de ses romans. On compterait ceux de ses récits qui n'évoquent pas autour des personnages quelque décor d'un pays étranger. C'est le Lavretsky de la *Nichée de gentilshommes*, qui passe en France les premières années de son malheureux mariage. C'est le Paul Petrovitch Kirsanof de *Pères et Enfants*, qui achève de mourir en parfait gentleman sur la terrasse de Brühl, à Dresde. Les *Eaux printanières* ont pour théâtre les places de Francfort; *Annouchka*, un village des bords du Rhin. Le magnifique poème qui porte comme titre ce mot mystérieux et mélancolique : *Fumée!* s'ouvre sur une minutieuse description de la vie à Bade. C'est à Paris, au pied d'une barricade, que tombe, pour ne plus se relever, l'éloquent et impuissant Dimitri Roudine, de la nouvelle de ce nom. Et ce ne sont pas là de simples hasards de fantaisie romanesque. Toutes les fois que Tourguéniev

mentionne ainsi quelque pays étranger, il donne sur ce pays des détails exacts et qui témoignent d'une observation directe. Il connaissait avec une égale supériorité de renseignement les paysages et les mœurs, les philosophies et les littératures. La preuve en est à chaque page de ses livres et dans ses précieux morceaux de critique. Je citerai en première ligne le profond essai sur Hamlet et Don Quichotte*. Le cosmopolitisme n'est donc chez Tourguéniev ni une rencontre ni une attitude. C'est un des traits marquants de sa figure intellectuelle; c'est un procédé constant de son esprit, et qu'il importe de caractériser tout d'abord.

Le cosmopolitisme, par cela seul qu'il est toujours un raffinement individuel, comporte une très grande variété de nuances. Elles se ramènent cependant, et par définition même, à deux principales. Il peut arriver que l'homme soumis ainsi à l'inflnence des pays étrangers appartienne à une race d'une civilisation très avancée, et, dans ce premier cas, il demandera aux mœurs

* On trouvera dans la livraison de juillet 1879 de la *Bibliothèque universelle* de Lausanne une traduction de cet essai, par M. Louis Léger.

nouvelles qu'il étudiera d'être plus simples que ses mœurs nationales. C'est un rajeunissement de ses sensations qui lui est nécessaire, comme un retour vers une nature moins compliquée. Cet homme éprouvera pour l'exotisme cet attrait spécial que les femmes de la fin du XVIIe siècle ressentaient pour les rudesses de la rusticité. J'ai eu l'occasion de décrire dans le premier volume de ces *Essais* cette nuance de cosmopolitisme d'après un exemplaire très significatif: Stendhal. Le goût passionné de ce philosophe pour l'énergie de la vie italienne n'eut pas d'autre cause que le besoin de s'associer, lui, le disciple des idéologues Helvétius et Tracy, à toute une existence instinctive, sincère, à demi animale. C'est, comme on voit, le désir d'un Epicurien fatigué de ses plaisirs habituels et qui s'invente un sursaut nouveau des nerfs. Mais changeons seulement les données du problème. Imaginons que le cosmopolite appartienne à une nation moins fatiguée par un long héritage de pensées que la société aux mœurs de laquelle il s'initie. Pour un tel homme, le cosmopolitisme ne sera plus uniquement un plaisir, ce sera une éducation. Il demandera aux milieux nouveaux, non plus des sensations, mais des idées. Dans toute âme

neuve et qui aperçoit soudain des formes de la vie plus complexes, il s'éveille un étonnement, irrité parfois, parfois enthousiaste, qui ne ressemble guère au badinage frivole du dilettantisme. Un adolescent qui s'approche d'un vieillard célèbre, et qui ouvre ses yeux tout grands sur lui comme pour surprendre des révélations sur l'art de vivre, telle est l'image fidèle de ce cosmopolitisme des voyageurs venus d'un monde encore primitif. Il semble qu'il y ait là quelque chose de respectable comme une foi religieuse, de profondément sérieux et touchant, et c'est l'honneur de la Russie d'avoir donné de nombreux exemplaires de cette disposition de l'esprit, si noble dans son ingénuité.

Comme il se comprend d'ailleurs que ces âmes slaves aient abordé l'étude de notre Occident avec une angoisse infinie et une attente passionnée ! Il y a en elles, au moins cela nous semble-t-il à distance, un je ne sais quoi d'incertain, d'obscur et de mobile. On dirait que le vent qui traverse indéfiniment les steppes sans montagnes a laissé dans ces âmes un peu de son éternel va-et-vient. Cette incertitude les fait souffrir jusqu'à l'agonie. Que racontent ceux de leurs romans qui sont venus jusqu'à nous?

Presque toujours les tourments de la volonté inachevée, de la créature sans certitude précise, à laquelle il manque le pouvoir de diriger le flot jaillissant de sa magnifique énergie. C'est l'épopée de l'inquiétude, l'histoire douloureuse de l'être enthousiaste et désorbité. Que révèle l'histoire générale de leur patrie ? La tentative encore pour imprimer une forme nette à toute une nation puissante et chaotique ; et quoi d'étonnant si le premier espoir de cette race tourmentée s'est tourné vers l'Europe séculaire ? Depuis l'empereur Pierre qui a importé de force l'administration occidentale dans son pays encore vierge de gouvernement, jusqu'aux jeunes gens qui s'établissent comme étudiants à Heidelberg, que de consciencieuses ardeurs sont venues de là-bas demander à l'Ouest une révélation ! Et, comme toutes les grandes espérances ont un lendemain triste, que de généreux esprits ont souffert ensuite du contraste entre le développement qu'ils s'étaient donné dans leurs voyages et l'obscurité sociale qu'ils retrouvaient à leur retour sur la terre natale ! Voyant que les formules importées du dehors ne guérissaient pas les maladies de leur cher pays, quelques-uns ont renié cette foi décevante dans la civilisation de l'Occident. D'au-

tres ont continué de croire que l'alliance du génie russe et de cette civilisation serait un jour féconde en résultats bienfaisants, et ils ont essayé de réaliser cette alliance dans la mesure de leur puissance personnelle. Ç'a été le cas de Tourguéniev.

Ce n'est pas dans le sens des idées sociales que le romancier me paraît avoir rêvé l'alliance dont je parle. Il était un trop profond connaisseur de la nature humaine pour avoir jamais cru à la toute-puissance des théories sur le perfectionnement des peuples. Non, il a borné son effort au domaine de l'esthétique, et son ambition a été surtout de mettre au service de l'art de sa patrie les plus délicats procédés de notre art. La matière même de son œuvre n'a pas varié depuis les années où il composait ses *Récits d'un chasseur*; c'est toujours la vie morale de son pays qu'il s'est proposé de peindre, et cela seulement; mais cette peinture est devenue toujours plus industrieuse et plus réfléchie. Si l'on compare la facture de ses divers romans, en allant de ces premiers contes à *Terres vierges*, on constate quelle complexité de plus en plus calculée a présidé à la composition de ces tableaux. Or, et c'est le point qu'il ne faut jamais oublier

quand on examine le développement d'un esprit d'artiste, les faits d'esthétique sont toujours des faits de sensibilité. Une manière d'écrire est une manière de sentir, et à chaque évolution dans la forme, correspond une évolution dans le cœur. C'est parce que l'homme intérieur se modifie que l'expression se modifie de son côté. Il en résulte qu'il y a une philosophie de la vie derrière toute philosophie de la composition littéraire. C'est pour cela aussi que tant vaut la personne, tant vaut la doctrine d'esthétique. De même que chacun des fidèles d'une religion en fait, malgré lui, une sorte de poème solitaire où se retrouve son individualité intime et la palpitation unique de son cœur, de même les dévots d'une foi littéraire la pratiquent avec tout ce qu'il y a en eux de profondément original, et l'identité des principes fait mieux ressortir encore la diversité des natures.

Nous connaissons quelles furent les tendances de l'art de Tourguéniev par le choix des amitiés intellectuelles de la dernière portion de sa vie. Son compagnon préféré, au sens où les ouvriers prennent ce terme, fut Gustave Flaubert, et lui-même avouait son admiration profonde, quoique lucide et corrigée par des réserves,

pour les principaux disciples de ce maître. Il est indiscutable qu'en effet les uns et les autres étaient partis du même point. Leur but dernier était exactemement le même. La préoccupation constante de Tourguéniev fut d'introduire de plus en plus l'observation exacte dans le roman, et sous ce point de vue il mérite d'être classé à côté des écrivains tour à tour appelés réalistes et naturalistes. D'autre part, il se rencontrait avec Flaubert et toute l'école dans une sorte de pessimisme, appuyé sur le pressentiment de l'inutilité finale de l'effort moderne. *Terres vierges* peut être considéré comme le pendant moscovite de l'*Éducation sentimentale* ; et, pour l'amertume de l'analyse, *Fumée* est l'égal de *Madame Bovary*. Enfin, comme les autres romanciers de ce groupe, Tourguéniev a eu l'ambition de peindre le grand drame de toute vie humaine, l'amour, d'une façon tout exacte et réfléchie, en étudiant la nature féminine dans sa vérité. Par cela seul il se distinguerait d'une manière tranchée des romantiques et des lyriques. Nous apercevons donc chez lui, qu'elles soient nées spontanément ou par influence, trois au moins des principales tendances de notre pensée contemporaine ; il reste à montrer comment le romancier russe a

interprété et pratiqué d'une façon très spéciale les procédés inhérents à la littérature d'observation, dans quelle nuance son pessimisme diffère de celui des écrivains français ses amis, de quelle originalité singulière sont revêtues ses figures de femmes, — en un mot ce que sont devenues les idées de notre monde en traversant cette âme de Slave, si intacte encore et divinement vierge.

II

L'ESTHÉTIQUE DE L'OBSERVATION

S'il est une théorie d'art qui doive répugner aux plus intimes besoins d'une race encore neuve, c'est assurément celle qui assigne comme fin première et dernière à la littérature l'observation exacte, et la réduit à n'être plus, en un certain sens, qu'une des formes de la science. Il en est des jeunes peuples comme des jeunes hommes : la libre expansion leur est naturelle ainsi que la naïve efflorescence de la rêverie ou du sentiment. La

réalité leur apparaît comme sous un jour de féerie, transformée qu'elle est par la magique vertu de l'imagination. Rien qui s'éloigne davantage de l'état d'esprit, tout composé de désabusement et de lucidité, auquel doit se mettre d'abord l'observateur. Aussi rencontrons nous au début de la littérature d'une nation la poésie épique et lyrique, celle qui aperçoit la vie humaine à travers le mirage d'une exaltation. C'est seulement sur le tard de l'existence de cette littérature que se développe le goût de la stricte analyse, que la minutie réaliste remplace l'invention opulente, et que les artistes préfèrent la laideur significative aux mensonges de l'embellissement. « Voir clair dans ce qui est », cette formule de Stendhal est la devise même de l'école de l'observation. Mais, pour obéir à un tel programme, il est de toute nécessité que l'écrivain se considère seulement comme un miroir chargé de nous montrer le plus grand nombre d'objets possible, et cela sans les déformer. En d'autres termes, il faut que cet écrivain s'attache à posséder en première ligne le pouvoir de l'*objectivité*, ainsi que disent les philosophes. Chaque fois donc qu'un romancier ou un poète s'efforce de dissimuler tout à fait sa personne derrière celle de ses héros,

il est probable que son esthétique se relie à la doctrine réaliste. Si, avec cela, il prétend ne jamais conclure, s'il débarrasse son œuvre de tout caractère de thèse, en un mot, s'il manifeste cette ambition de placer le lecteur devant les scènes qu'il raconte comme devant la nature elle-même, le doute n'est pas permis sur ces tendances. On sait que ce fut le cas pour Tourguéniev. Il disait, employant une métamorphose brutale mais bien expressive, que sa grande affaire lorsqu'il composait un roman était de couper le cordon ombilical entre ses personnages et lui. Or, la littérature d'observation a, comme les autres, son esthétique spéciale, subordonnée au but qu'elle poursuit, et créée par lui. Tourguéniev n'a pas échappé aux lois de cette esthétique, dont le fonctionnement nous est rendu sensible aujourd'hui par tant d'exemples de nos romanciers.

Le réalisme, — et je prends ici ce terme dans son acception la plus haute, — paraît devoir aboutir très vite à l'emploi habituel de deux procédés; et de fait, nous avons vu à propos des frères de Goncourt que ces deux procédés sont par excellence ceux de nos conteurs contemporains. Le premier consiste dans l'impor-

tance extrême accordée à la description, le second dans la préférence donnée au personnage moyen sur le personnage héroïque ou simplement grandiose. Du moment que l'écrivain se propose de montrer clairement ce qui est, sa première préoccupation ne doit-elle pas être de noter avec exactitude le milieu où se meuvent ses personnages ? Ce milieu est une cause à la fois et un résultat : une cause, car les choses ambiantes influent profondément sur les caractères, et depuis l'ameublement jusqu'au climat, il n'est rien qui n'entre pour une part dans la série infinie des petits faits dont un homme dit : moi ; — un résultat, car la personne humaine tend à se représenter dans les choses qui l'entourent, parce qu'elle tend à s'y prolonger. La chambre où vit un homme est la figure extérieure de ses habitudes et de ses gestes. Les romanciers d'observation sont donc logiques en décrivant avec minutie tout le décor, en apparence indifférent, de l'existence. Ils ne le sont pas moins en s'efforçant de prendre, comme types des classes sociales qu'ils veulent peindre, des personnages moyens de ces classes. Il y a, en effet, dans toutes les créatures distinguées, une vie d'exception, qui diminue ce que l'on peut appeler leur valeur re-

présentative. A l'être d'un métier ou d'une classe s'adjoint chez elles une personnalité très rare et très solitaire. Il n'en est pas ainsi du personnage de second ordre. Celui-là s'est soumis à toutes les circonstances générales de son métier et de sa classe, sans avoir l'énergie de réagir contre elles. Il les manifeste donc avec plus de netteté. Qu'on se souvienne que l'écrivain d'observation tend à formuler le plus grand nombre de petits faits vrais qu'il lui sera possible sur la vie humaine, et l'on comprendra que l'objet propre de son analyse doit être cette nature de niveau médiocre, mais qui, par cela même, peut être présentée comme un exemplaire de beaucoup d'autres.

L'un et l'autre procédé a ses avantages, l'un et l'autre a son défaut. Nous assistons aujourd'hui à l'évidente démonstration de ce défaut. L'abus du procédé descriptif a pour inconvénient d'introduire dans le récit, par un singulier détour, précisément ce caractère personnel, subjectif et déformateur, que l'école de l'observation se propose avant tout d'éliminer*. L'écrivain qui entreprend d'exécuter la peinture d'un milieu doit, en effet, montrer de ce milieu uniquement et préci-

* Cf. pages 194 et 195 du même volume.

sément ce que ses personnages peuvent en saisir, puisque son ambition est de mettre à nu le lien qui unit ces choses à ces hommes. Mais, pour être plus exact, il regarde lui-même ce milieu avec beaucoup de soin et, ce qu'il copie ensuite, c'est sa vision d'artiste. Or, il n'est rien de plus différent que cette vision-là de l'incomplète, de la vague hantise d'images qui traverse la tête obscure de l'homme ordinaire. De là dérive, dans la plupart des romans dits réalistes, un étrange déséquilibre que le lecteur réfléchi comprend sans pouvoir bien le définir. C'est qu'aussi bien, si les personnages de ces romans avaient les sens aiguisés et endoloris que supposent les descriptions faites par l'auteur, leur psychologie générale serait tout autre. A un certain état des nerfs qui seul permet certaines perceptions, correspond un état de l'intelligence et de la volonté, — correspondance que reconnaît la science de l'esprit, et que l'écrivain doit marquer pour que son œuvre soit vraiment de la « psychologie vivante, » suivant la forte expression de M. Taine. Semblablement, la mise en scène du personnage moyen ne va pas sans de nombreux dangers. Le principal est que ce personnage moyen finit, entre des mains maladroites,

par n'être plus du tout un personnage. Il serait intéressant de suivre à travers les romans contemporains les dégradations successives grâce auxquelles cette figure de l'homme ordinaire, choisie d'abord à dessein comme plus significative, est devenue parfaitement insignifiante, et, chose étrange, presque aussi abstraite que celles des personnages de la mauvaise tragédie au dix-huitième siècle. À diminuer de plus en plus dans les créatures qu'ils étudiaient la part de l'exception et de la singularité, quelques romanciers en viennent à détruire en elles jusqu'au dernier élément d'une existence propre. La suppression des évènements rares les conduit même à la suppression des évènements quotidiens. C'est l'histoire commune de l'aboutissement dernier de toutes les théories d'art, fussent-elles d'ailleurs excellentes. Balzac, dans son *Chef-d'œuvre inconnu*, en a donné le symbole saisissant dans ce Frenhofer qui finit, maniaque de sa propre esthétique, par ne plus rien mettre sur sa toile et par y voir tout.

Tourguéniev a pratiqué, lui aussi, d'une manière habituelle, les deux procédés principaux de la littérature d'observation. Il aura dû, à ses facultés personnelles d'abord, puis à la nature

même de la société qui lui servit de modèle, d'échapper au double danger que je viens de signaler et que de très grands écrivains français de nos jours n'ont pas entièrement évité. Ce qui fait le charme supérieur de ses descriptions, soit qu'il esquisse un paysage, soit qu'il dessine la physionomie d'un individu, c'est qu'une profonde identité unit sa vision à celle des héros de ses récits. Je me souviens de l'avoir entendu résumer ses théories à cet endroit par un exemple. Le talent descriptif lui paraissait tenir tout entier dans le choix du détail évocateur, et il citait avec admiration un passage de Tolstoï où cet écrivain a comme rendu perceptible le silence d'une belle nuit au bord d'un fleuve, en mentionnant un simple trait : une chauve-souris s'envole... on entend le bruit que font, en se touchant, les pointes de ses ailes... C'est par de semblables détails que Tourguéniev décrit toujours. J'en rapporterai au hasard quelques modèles. Voici d'abord, dans le *Roi Lear de la steppe*, le tableau d'une forêt en septembre : « Le calme était si grand, qu'on pouvait entendre à plus de cent pas un écureuil sautiller sur les feuilles sèches qui déjà jonchaient le sol, ou bien une branche morte qui, se détachant du faîte d'un arbre,

heurtait faiblement d'autres branches dans sa chute, et tombait, tombait, pour ne jamais bouger, dans l'herbe fanée... » Et dans la même nouvelle, ce croquis d'un pêcheur : « Il était assis, immobile, sur la terre nue, tellement immobile qu'à mon approche un petit cul-blanc partit de la vase desséchée, à deux pas de lui, et traversa l'étang à petits coups d'aile en sifflotant. Il fallait donc bien que rien n'eût bougé dans son voisinage.. » J'indiquerai encore la série de descriptions qui se trouve dans une nouvelle intitulée : *Apparitions*, et ce morceau que Mérimée rappelle quelque part, où les étangs de la campagne romaine, entrevus dans un voyage aérien, sont comparés aux fragments d'un miroir brisé épars sur un parquet. Ces exemples suffisent pour faire comprendre comment Tourguéniev décrit. Il laisse la vision ressusciter en lui, puis il note le trait qui surgit le premier et qui est toujours le détail essentiel, celui auquel les autres font comme cortège. Mais pour que cette sorte de résurrection intérieure s'accomplisse, il est nécessaire que la volonté n'y ait point de part. Il faut que les sens aient leur mémoire instinctive, et cette mémoire instinctive n'existe que pour des sens vraiment jeunes. Voilà ce qui distingue

Tourguéniev de la plupart des écrivains de notre époque. C'est cette jeunesse de la sensation qui lui venait de sa race, de son existence aussi, de ses goûts de chasseur. Il avait vu les lieux et les hommes qu'il décrivait, et il les avait vus sans les regarder afin de les décrire. Il n'avait donc pas à travailler les réminiscences de son système nerveux, il les constatait simplement, et il se trouvait que c'étaient aussi celles qui hantent les songes d'un paysan russe, d'un gentilhomme de la steppe, d'une fille de barine. C'est à cause de cela que la fusion est complète entre le romancier et ses personnages. Ils ont le même genre d'imagination que lui, car cette imagination est primitive, elle est naïve et directe. En décrivant ce qu'il voit des choses, l'auteur se trouve n'avoir fait que copier ce que ses héros en voient. Ces héros et lui sont frères par la virginité, par la simplicité, par l'inconscience de leur mémoire physique.

Cette même jeunesse du tempérament et de la race a préservé Tourguéniev de l'insignifiance, écueil redoutable pour les romanciers qui veulent peindre l'humanité par des personnages moyens. La différence du regard du peintre s'explique ici par la différence des modèles. Ce qu'un écrivain

qui habite Paris rencontre le plus souvent comme échantillon de l'espèce humaine, c'est la créature avortée et flétrie, telle qu'une civilisation vieillissante en produit à foison. Un des profonds observateurs de ce temps, M. Alphonse Daudet, a donné droit de cité dans le langage à ce terme de *Raté* par lequel s'exprime une des notions les plus modernes qui soient. Ce malheureux qu'on appelle *le Raté* ne peut apparaître que dans une civilisation très intelligente à la fois et très meurtrière, c'est-à-dire très avancée. Il a dû, en effet, concevoir d'abord un idéal d'existence assez élevé, et en même temps subir l'irrésistible dépression des circonstances, et il faut que cette dépression soit définitive. Dans notre société occidentale il y a une double usure, celle du travail et celle du plaisir, qui produit aisément ce triste résultat. La multiplicité des petites positions mal rétribuées d'une part, de l'autre l'abondance des plaisirs à bon marché, font de nos grandes villes de prodigieuses machines à fatigue. Joignez à cela que le tarissement des énergies corporelles s'accomplit d'une façon d'autant plus complète que la race a déjà derrière elle un long héritage de labeur. Remarquez combien les âpretés des ambitions déçues et les répétitions des mornes habi-

tudes épuisent vite la sève humaine, et combien d'autre part les sources de renouvellement font défaut. Vous comprendrez pourquoi ce type du *Raté* se trouve reproduit avec tant de complaisance par ceux de nos peintres de mœurs que déjà leur esthétique prédisposait à ne représenter la vie que dans son quotidien, son terre-à-terre, son médiocre. Il y a une cruelle vérité que nos observateurs entrevoient à travers cette peinture, à savoir que dans les conditions d'hygiène physique et morale de nos grandes villes, neuf fois sur dix l'homme moyen est un finissement. La vérité aperçue par Tourguéniev, c'est que, dans une race encore vierge, neuf fois sur dix cet homme moyen est un commencement.

Les principaux exemples qui peuvent servir de preuve à cette thèse sont, à mon avis, le Lavretsky de la *Nichée de gentilshommes*, le jeune Arcade de *Père et Enfants*, le Litvinof de *Fumée*, le Babourine de *Pounine et Babourine*, et le héros du *Journal d'un homme de trop*. Il n'est pas un de ces personnages dont on doive dire qu'il est hors de la moyenne. Lavretsky est d'abord un mari assez piteusement trompé par sa femme, et cela sans éclat, sans coup de théâtre, sans rien qui dramatise son infortune. Assez imprudemment

il devient amoureux d'une jeune fille, qu'il ne veut pas séduire, qu'il ne peut pas épouser, et ce second rêve lui fait défaut après le premier. Arcade est un étudiant naïf qui s'essaye à devenir le disciple de l'implacable nihiliste Bazarof, puis qui finit par reconnaître son caractère « d'animal apprivoisé » et par épouser la première jeune fille dont les yeux se font un peu tendres pour lui. Litvinof, que l'auteur nous présente d'abord comme un sage, s'est organisé en effet une destinée heureuse et calme de propriétaire russe. La rencontre d'une femme, aimée autrefois, l'exalte et le bouleverse jusqu'à l'affoler. Il brise un mariage commencé, mais sans pouvoir déterminer chez celle dont il s'est de nouveau épris un sentiment assez fort pour qu'elle lui consacre sa vie, et il serait à jamais perdu si son ancienne fiancée ne lui pardonnait. Babourine, esprit étroit et enthousiaste, incarne en lui toutes les inintelligences du révolutionnaire impuissant. L'homme « de trop » est défini par ce seul surnom. C'est un de ces comparses éternels qui ne seront jamais assez forts pour imposer leur volonté même dans les plus humbles évènements ; il passe à côté de toutes choses sans rien faire que mettre au jour une insuffisance initiale et irrémissible... Certes,

ce sont bien là des personnages tels que les exige le roman d'observation, des êtres sans saillie excessive, des créatures à la douzaine, si l'on peut dire, et comme un habitant de Karkow ou de Poltawa en connaît ou en peut connaître chaque jour ; et cependant de tous ces personnages pas un seul ne procure cette impression d'une vie absolument manquée qui s'exhale de l'*Éducation sentimentale* de Flaubert. Même quand ils ont pour toujours échoué dans les faits, il demeure en eux une puissance intacte qui leur permet de sentir leur souffrance avec une étrange intensité. Ils sont vaincus. Ils ne sont pas usés. Ce sont des inachevés, ce ne sont pas des *Ratés*.

C'est qu'en effet, pour des raisons très profondes, qu'elles soient dues à une intégrité de la puissance vitale, ou bien à une organisation plus simple de la société, tous ces personnages ont en eux ce qui manque aux médiocres que peint notre roman moderne, — une solitude. Telle qu'elle se présente, ou douloureuse ou médiocre, leur existence n'est pas une œuvre d'opinion. S'ils sont ainsi, c'est par eux-mêmes. Ils ne se conforment point à un programme d'effet social. Ils ne se comparent point à celui-ci et à celui-là. Lorsqu'on creuse plus avant encore dans la psy-

chologie de l'être avorté, on découvre que cet avortement n'est irréparable que dans l'impression produite sur autrui. Tant qu'un homme respire, il peut agir, à la condition qu'il n'agisse que pour lui seul et sans aucun souci de la figure extérieure de ses actes et du jugement porté sur eux. C'est la poésie du Robinson de Daniel de Foë que cette action toute cachée, toute personnelle de la volonté qui se détermine et s'efforce en dehors de la réussite d'orgueil ou de vanité. Cette poésie du « quant à soi, » tous les héros de Tourguéniev la gardent invinciblement. Il se trouve que, somme toute, ils ont vécu non pas une vie prescrite par d'autres, mais leur propre vie, et cela les empêche d'aboutir à l'annihilation d'un Frédéric Moreau ou d'un Deslauriers *. Car ici-bas, la grande affaire n'est pas d'être apprécié ou d'être méconnu ; c'est d'avoir goûté par soi-même la saveur amère ou douce des passions, d'avoir eu des fatalités du monde une impression directe et sincère ; d'avoir été, en un mot, pendant quelques années, au milieu de l'écrasante nature, cet empire dans un empire dont parle le philosophe, fût-on un empire destiné à la défaite, — et, en un certain sens, il n'est de destinée

* Personnages de l'*Éducation sentimentale*.

manquée que celle de l'homme qui a existé seulement dans l'image que les autres se formaient de lui.

III

PESSIMISME ET TENDRESSE

Si Tourguéniev se rattache ainsi à l'école de nos romanciers contemporains par son réalisme et s'en distingue par l'originalité de son esthétique, il est certain qu'il s'en rapproche encore par son pessimisme et s'en distingue de même par une nuance nouvelle dans ce pessimisme. Mais ce mot de pessimisme risquerait de paraître excessif si l'on ne précisait pas dans quel sens il peut être prononcé à l'occasion de Tourguéniev. Si l'on veut prendre ce mot dans sa signification étroite, il est évident qu'il ne saurait s'appliquer à l'auteur de *Pères et Enfants*. S'appliquerait-il davantage à aucun homme ayant écrit, c'est-à-dire ayant agi? Le pessimisme total et définitif n'est-il pas incompatible avec une activité quelconque, même la plus faible, puisqu'il implique la conviction que tout est

pour le pire dans le plus mauvais des mondes possibles, et qu'une telle conviction aboutit nécessairement au *nirvâna* des sages de l'Inde? Mais, des adeptes d'une telle intransigeance de doctrine, vous n'en trouverez pas plus que des fidèles de l'optimisme absolu. Nous ne saurions trop insister sur ce point. Quand nous disons d'un écrivain qu'il est pessimiste, nous signifions par là que son œuvre se résume dans une impression déprimante, comme nous étiquetons du nom d'optimiste celui dont les livres produisent sur nous une impression exaltante. C'est qu'en effet, si l'on examine en son essence tout écrit, roman, drame ou poème, de la lecture duquel on sort angoissé, abattu, découragé enfin, on trouvera au fond cette idée que la vie humaine se termine par une banqueroute et qu'il y a un désaccord intime entre notre âme et la loi des choses. Toute œuvre de poésie qui réconforte s'appuie au contraire sur l'affirmation, inconsciente ou réfléchie, que l'effort sincère a toujours son fruit, en d'autres termes qu'il y a une harmonie initiale et finale entre les exigences de l'âme et les nécessités de l'univers. Pour préciser ces formules par des exemples, l'*Hamlet* de Shakespeare peut être considéré comme le type

d'un drame pessimiste, et le *Wilhelm Meister* de Gœthe comme le type d'un roman optimiste, quoique d'ailleurs ni Shakespeare ni Gœthe n'aient prétendu rapporter leur travail de création à une doctrine précise. Mais il y a dans toute théorie philosophique l'enveloppement d'une certaine sensibilité, et, d'autre part, à toute sensibilité correspond une hypothèse sur le monde. Par la nuance de ses sentiments, l'artiste se rattache toujours à une métaphysique, même lorsqu'il l'ignore.

Il est aisé de comprendre pourquoi la littérature fondée sur l'observation abonde nécessairement en œuvres pessimistes; cela tient à ce que la sensibilité de l'observateur est presque toujours, et pour des raisons qu'on déduirait *à priori*, celle que façonnerait le pessimisme théorique, s'il s'imposait à une âme. Et d'abord, le seul fait qu'une époque ait pour principe de son esthétique l'observation, suppose que dans cette époque les énergies créatrices sont singulièrement affaiblies. Observer, n'est-ce pas sortir de la vie inconsciente et féconde pour entrer dans l'analyse, dans la réflexion et dans la critique? C'est là un signe certain que la poussée instinctive diminue, et comme à toute diminution de

notre force correspond une tristesse, c'est aussi un gage assuré de mélancolie. Si des époques nous passons à l'individu, ne trouvons-nous pas que le goût de l'observation apparaît chez lui à l'heure même où les espérances sont moindres? A l'homme jeune, et qui vit ardemment, ses sensations suffisent. Elles se remplacent les unes les autres avec une intensité si continue qu'il n'a pas le loisir de les étudier en détail, ni la curiosité de considérer celles de ses voisins. C'est seulement lorsque le flot des émotions vives commence à se tarir, partant lorsque l'aptitude au bonheur s'affaiblit, que l'esprit d'analyse installe sa prédominance. Il arrive bientôt que cet esprit d'analyse devient, par son exercice même, une cause de malheur. La sensibilité sociale qui sert à l'observateur d'instrument d'expérience s'affine en lui à mesure qu'il l'emploie. L'œil d'un peintre, grâce à une pratique quotidienne, s'exaspère jusqu'à saisir les plus délicates nuances de la décoloration et de la lumière. L'oreille d'un musicien en arrive à percevoir les distances les plus ténues qui séparent deux sons. Il en va ainsi de toutes nos facultés physiques et morales: leur fonctionnement exagère leur acuité. L'observateur n'échappe point à la loi commune. L'habitude

qu'il prend de suivre en pensée les invisibles détours des motifs de l'action humaine ne fait qu'augmenter en lui le malaise que procure la constatation des vilains égoïsmes et des compromis odieux de conscience. Les confidences que nous ont laissées sur l'état de leur âme, durant leurs derniers jours, des psychologues comme Stendhal et comme Flaubert nous permettent d'apercevoir jusqu'à quel degré d'excitabilité maladive ces contemplateurs étaient parvenus. Et comment n'en serait-il pas ainsi? Observer l'homme, est-ce autre chose que se démontrer à soi-même le désaccord constant de nos ambitions et de nos efforts, de notre attente et de notre œuvre, de nos prétentions extérieures et de notre indigence intime? C'est le lieu commun de toutes les philosophies que ce désaccord; pour l'observateur cela cesse d'être une vérité vague et générale, car il trouve la vérification de cette loi mélancolique dans une expérience de tous les jours. Quoi d'étonnant si le pessimisme se rencontre à l'extrémité d'un tel travail? Aussi la littérature d'observation a-t-elle abouti chez nos romanciers actuels à un morne désespoir, et il en est de même chez Tourguéniev. Tous ses grands romans, depuis *Fumée* jusqu'à *Terres*

vierges et depuis la *Nichée de gentilshommes* jusqu'à *Pères et Enfants*, depuis les *Eaux printanières* jusqu'à *Dimitri Roudine*, se terminent sur une impression d'accablement. La matière habituelle de ces récits est l'histoire de l'avortement d'une espérance, et nul n'excelle davantage à tirer un effet d'irrésistible tristesse du contraste entre l'illusion qui s'évanouit et la réalité qui s'impose. Nul n'a mieux saisi et rendu plus perceptible la minute même où ce contraste se découvre. Dans combien d'œuvres de littérature rencontrerez-vous une page plus navrante que celle où se trouve décrite la fuite du héros de *Fumée*, Litvinof, loin de Bade et de tout ce qu'il a aimé? Sa fiancée est perdue pour lui et par sa faute, puisqu'il l'a trahie pour Irène, et voici qu'il a été trahi par la trop faible Irène : « Fumée ! Fumée ! répéta-t-il à plusieurs reprises, et soudain tout ne lui sembla que fumée : sa vie, la vie russe, tout ce qui est humain et principalement tout ce qui est russe. Tout n'est que fumée et vapeur, pensait-il, tout paraît pour éternellement changer. Une image remplace l'autre. Les phénomènes succèdent aux phénomènes, mais, en réalité, tout reste la même chose, tout se précipite, tout se dépêche d'aller on ne sait où, et tout s'évanouit

sans laisser de trace, sans avoir rien atteint; le vent a soufflé d'ailleurs. Tout se jette du côté opposé, et là recommence sans relâche le même jeu fiévreux et stérile... » Ne croirait-on pas entendre les lamentations d'un des disciples du vieil Héraclite sur l'universel écroulement de la nature? Et, ailleurs, dans la *Nichée de gentilshommes*, quelle apparition d'une angoissante vérité que celle de Lavretsky parmi les arbres du jardin où il s'est cru aimé! C'est une matinée de printemps. Les feuilles frémissent. Le ciel est bleu. Des jeunes gens s'amusent, et, du passé, il ne reste rien qu'un fantôme qui va s'effacer avec la mémoire où il est conservé... Quel morceau encore que celui où se trouve raconté le suicide de Nedjanof, dans *Terres vierges*! Le malheureux s'est affilié, sans trop y croire, à une association politique. Son aristocratie native l'avait dégoûté de sa tâche pendant même qu'il l'accomplissait. Tout est découvert, et il se décide à mourir : « Si quelqu'un me voit, pensa-t-il, peut-être que je remettrai... Mais nulle part ne se montra un visage humain. Tout semblait mort. Tout se détournait de lui, s'éloignait pour toujours, le laissant seul à la merci du destin... Seule, la fabrique lui envoyait sa puanteur et son

vacarme stupide, et une petite pluie froide commençait de tomber en gouttelettes très fines et très aiguës. » C'est tout le symbole de la vie sociale au regard du vaincu que ce paysage d'usine, et tout le symbole de la nature que cette pluie glaçante... Ainsi s'en va encore le Bazarof de *Pères et Enfants*. Une piqûre anatomique l'a empoisonné. La femme qu'il a aimée sans en être aimé se tient debout à son chevet : « Soufflez sur la lampe qui se meurt et qu'elle s'éteigne, dit-il .. Mme Odintsof posa ses lèvres sur le front du mourant... Assez, reprit-il, et sa tête retomba... Maintenant les ténèbres! » Sans doute l'écrivain a peur de ce désespoir final. Il lui arrive alors d'ajouter comme un post-scriptum à son livre. Dans les toutes dernières pages de *Fumée*, Litvinof se rapproche de sa fiancée. Dans *Pères et Enfants*, les fleurs qui poussent sur la tombe de Bazarof parlent d'une espérance d'au delà. N'importe ; la couture est trop visible entre ce petit fragment d'après coup et le reste du roman. Ce sont des corrections sans effet de retour en arrière, et qui ne corrigent rien. L'impression totale est produite, et il faut avouer qu'elle est désespérante.

Mais voici qui distingue profondément le pes

simisme de Tourguéniev de celui du premier de nos romanciers actuels, du grand et sombre Gustave Flaubert. Le sentiment de l'inutilité de l'effort humain n'aboutit pas chez lui à la haine de l'homme. Son pessimisme est parfois bien intense, jamais il ne se termine en misanthropie. Il devrait, ce semble, en être ainsi toujours, car tout pessimisme est une condamnation de la nature qui repose sur un contraste entre l'idéal et le réel; et comme d'autre part l'idéal est le produit de l'âme humaine, il faudrait, pour être logique, exalter cette âme afin d'avoir le droit de maudire le monde. Il n'en est rien cependant, et les contempteurs de l'univers sont aussi d'habitude des contempteurs de l'homme. On s'en étonnera moins si l'on réfléchit que le pessimisme est rarement une doctrine raisonnée. C'est un malaise général de la sensibilité, comme un flot de bile injecté dans l'esprit et qui teinte d'une morne couleur tous les objets, quels qu'ils soient d'ailleurs par eux-mêmes. Tourguéniev nous présente un spectacle différent et dont l'analogue se trouve en Angleterre dans les romans de George Eliot. Il est pessimiste et il est tendre. La vision de la fatale caducité de toute existence l'amène à plaindre

comme des victimes les pauvres créatures auxquelles a été infligée la vie. Ce n'est point par des sourires sarcastiques qu'il accueille le troupeau de ses personnages vaincus, c'est par des larmes de pitié. Il ne se moquera ni des égarements de Litvinof, ni de la stérile éloquence de Roudine, ni des infortunes conjugales de Lavretsky, ni des inconséquences de Bazarof. Non; il les aime, ces écrasés, d'avoir commencé par concevoir un idéal supérieur de l'existence. Certes, cet idéal les a déçus, mais le poète les en plaint davantage. Il les écoute. Il les comprend, les pénètre et se met à ce point de vue intérieur qui est aussi celui de chacun de nous quand nous nous jugeons dans la vérité de notre conscience; et lequel de nous ne comprend que, malgré tout, il valait mieux que sa destinée? Tourguéniev arrive ainsi à produire sur son lecteur un effet d'attendrissement inexprimable. C'est presque celui dont un amant est pénétré devant la confidence d'une femme aimée, qui lui raconte quelque inguérissable malheur de sa vie. A de certains passages de ces romans, l'émotion est si intense qu'il faut fermer le volume et s'interrompre de cette lecture pendant quelques minutes. Le romancier, à travers votre imagination,

a touché la place malade de votre cœur, et, si légère que soit cette pose de son doigt sur la blessure, on ne saurait la supporter bien longtemps.

A ce frémissement de l'humanité retrouvée par delà les analyses, à cette sympathie profonde même dans la mise à nu de la misère humaine, à ce don des larmes conservé jusqu'au bout, reconnaissez la présence constante, chez Tourguéniev, de la flamme divine de l'amour. Il est si difficile de la garder intacte, cette flamme réchauffante et tremblotante, à travers les dégradations de l'existence moderne! Que de causes conspirent à l'éteindre en nous! L'abus de la littérature, la précocité des expériences libertines, l'âpreté de la concurrence sociale, la flétrissure des ironies de conversation, voilà quelques-unes de ces causes, dont la trace est reconnaissable dans l'œuvre de tant d'écrivains de notre époque! Ces cruelles influences furent épargnées à Tourguéniev, grâce à la franchise de ses impressions premières, grâce à la rusticité d'une partie de sa vie, grâce aussi à sa fortune et aux longues années de sa solitude parmi ses paysans. Mais surtout ce qui maintint haute et droite en lui cette flamme de l'Amour, ce fut la pensée continue de Sa Russie. Tous ses livres semblent avoir été

composés pour elle uniquement et dans le but de la servir. Tourguéniev ne fut jamais l'artiste pur, celui au regard duquel la belle phrase est la seule réalité, — sentiment plus sage peut-être, mais au fond duquel se dissimule en fait l'horreur de la réalité. Plus que son art encore, il chérit d'une infinie tendresse cette vie russe dont il a décrit, avec une complaisance émue, les songes obscurs, les rêveries inachevées, les décevantes ardeurs. Ce n'était pas là du patriotisme au sens exact où nous entendons ce terme ; c'était une sorte de communion mystique avec le cœur de toute sa race. Aussi la pitié singulière qu'il manifeste pour ses personnages provient-elle de ce que les uns et les autres portent en eux une étincelle de cette âme russe qu'il aime si étrangement. Et lui-même est à ce point éloigné de notre monde occidental par cet arrière-fond de son être, qu'en constatant chez lui le mélange du pessimisme intellectuel et de l'effusion profonde, on se prend à se ressouvenir des religions asiatiques, — les Russes d'ailleurs ne sont-ils pas des demi-Asiatiques ? — et de cette évolution du bouddhisme qui a fait jadis sortir du nihilisme philosophique le plus absolu le flot le plus jaillissant d'inépuisable charité.

IV

LES FEMMES DE TOURGUÉNIEV

Ces indications, qui marquent les points où Tourguéniev se sépare de nos romanciers, seraient incomplètes si l'on n'évoquait ici le peuple charmant de ses femmes. Pour tout écrivain d'imagination, c'est d'ailleurs là une épreuve nécessaire. C'est en effet dans la création de ses héroïnes que l'écrivain manifeste avec le plus d'évidence le tour particulier de son esprit. Ne sont-elles pas, en dernière analyse, son rêve du bonheur, animé, vivant et rendu réel pour quelques minutes? L'écrivain se complaît-il à flétrir les figures des femmes de ses romans, à les dévêtir de poésie, à montrer sous la mobilité de leur fantaisie les désordres de leur physiologie, et, dans le fond de toutes leurs tendresses, les exigences de leur système nerveux, tenez pour probable que cet homme a souffert des mensonges de l'amour. Son mépris de la nature féminine est la confession mystérieuse de son cœur. Rencontrez-

vous au contraire dans un roman quelqu'un de ces visages dessinés avec une sympathie songeuse, où toute la grâce du doux esprit féminin se joue dans un décor attendri, soyez assuré que l'auteur a conservé à travers sa vie cet amour de l'amour qui dictait à Balzac cette phrase de sa *Correspondance :* « N'aurai-je donc jamais auprès de moi un de ces doux esprits de femme pour lesquels j'ai tant fait?... » et quelques années plus tard, accablé par l'expérience, mais non désabusé, il disait : « Je me déshabituerai peut-être de mes idées sur la femme, et j'aurai passé sans en avoir reçu les choses que je lui demandais... » Balzac cependant, comme Tourguéniev, était un romancier d'observation, et tous les deux ont essayé de peindre les femmes qu'ils mettaient en scène, avec exactitude et sans lyrisme. Ce n'est ni l'ange ni le démon des romantiques qu'ils nous représentent; c'est la créature vraie et que nous avons vue nous-même, hier, dans le monde ou dans la rue, avec ses gestes menus et ses idées souvent pareilles à ses gestes, avec ses préjugés d'enfant capricieuse, avec ses ruses d'être trop faible. Voilà bien l'étrange compagne, toujours à la veille de devenir ou l'incomparable amie ou l'ennemie invincible... Mais de ce que

l'écrivain d'observation traite la femme comme un sujet d'étude sans lyrisme, il ne s'en suit pas qu'il puisse l'étudier ainsi sans émotion propre. Nous supposons aisément que l'observation abdique tout à fait sa personnalité pour mieux comprendre celle des autres hommes, ses semblables. Il n'en saurait être de même quand il s'agit d'analyser cette subtile, cette décevante nature des filles d'Ève, si éloignée de nous par tant de caractères, et que nous connaissons surtout par notre expérience sentimentale. Oui, la femme que nous avons aimée, celle qui nous a fait souffrir ou qui nous a prodigué le bonheur, est toujours celle qui nous sert involontairement de type et de modèle quand nous essayons de formuler quelques vérités sur ses sœurs du même sexe. C'est pour cela que les figures de femmes esquissées par chaque écrivain lui sont plus personnelles encore que les figures d'hommes. On pourrait à la rigueur concevoir un Macbeth ou un Othello créé par un autre que Shakespeare; mais l'Imogène de *Cymbeline*, mais la Rosalinde de *Comme il vous plaira*, mais la Miranda de la *Tempête*, sont des créations sans analogues dans l'œuvre de la poésie humaine; il en est ainsi des femmes qui traversent les romans de Tourguéniev.

Quand on veut résumer la sorte de charme dont ces femmes de l'écrivain russe sont parées, c'est le terme de mystère qui vient aux lèvres tout de suite. Cela seul lui donne une place unique parmi les analystes contemporains. Il a gardé devant l'être féminin l'impression de l'inconnu, de la charmante et tendre énigme, qui s'en va du cœur de l'homme avec la chimère des belles, des nobles amours. Tout autour des joues minces des héroïnes de ses romans flotte cet inexprimable sourire que le plus moderne des peintres de la Renaissance, Léonard de Vinci, promène lui aussi sur la bouche de ses Jocondes, — sourire sur lequel tant de commentaires ont été donnés, sourire qui ne sera jamais défini, tout simplement parce qu'il est du mystère copié. Il faut, a dit profondément un philosophe, comprendre l'incompréhensible, comme incompréhensible. Pareillement, il n'y a pas une des femmes de Tourguéniev dont on ne puisse dire la phrase que prononce un de ses personnages à l'occasion de Lise dans la *Nichée de gentilshommes :* « L'âme d'autrui, vois-tu, c'est une forêt obscure. » Jamais il ne lui arrive de résoudre ce mystère en une simple analyse de physiologie. Précisément parce qu'il considère cette nuance

de demi teinte comme la marque propre de l'âme féminine, Tourguéniev respecte la pudeur de ses héroïnes ainsi que le ferait l'amant le plus tendrement passionné. Cette pudeur lui apparaît comme un fait psychologique d'une importance souveraine, et il lui semble que ne pas en tenir compte serait un signe de gaucherie dans l'analyse. Aussi n'y a-t-il pas d'écrivain plus chaste, quoi qu'il ait, lui aussi, montré avec une hardiesse de savant tous les égarements des adultères et des séductions. Mais nommer avec des mots certaines choses secrètes de l'amour, c'est les flétrir, et Tourguéniev a toujours reculé devant cette flétrissure.

Examinez les donc, les unes après les autres, les femmes dont il a peuplé ses livres, et voyez comme une ombre demeure dans l'arrière-fond de leurs yeux, cachant la pensée criminelle ou l'infinie douceur, mais toujours impénétrable. Trois types principaux passent et repassent dans ces romans. C'est d'abord la femme perverse, celle que M. Barbey d'Aurevilly appelle la Diabolique, curieuse et dangereuse créature qui s'empare de l'homme à la manière d'une possession et le conduit par les chemins coupables au déshonneur et à la mort. C'est, dans les *Eaux printanières*, Marie Nico-

laïevna qui s'amuse à ensorceler Dimitri Pavlovich Savine, simplement parce qu'elle le voit rempli d'un véritable amour pour une autre. C'est, dans la *Nichée de gentilshommes*, Madame Lavretsky, l'adultère souriante, hypocrite et heureuse. Mais nulle part comme dans *Fumée*, et à l'occasion du personnage d'Irène, le romancier n'a fixé ce caractère de la coquette avec tous ses ondoiements et toutes ses contradictions. Ce n'est plus ici la femme uniquement méchante, car la coquette aime sincèrement à plaire; elle a besoin d'être aimée, quoiqu'elle ne soit pas capable d'aimer elle-même jusqu'au don définitif et entier de son être intime. Elle est sincère, même dans ses mensonges, car c'est à elle-même qu'elle ment d'abord. Elle a soif tout ensemble et horreur de trop sentir. Que veut-elle? Que ne veut-elle pas?... Irène a connu Litvinof quand elle était jeune fille, elle l'a aimé, puis elle s'est mariée avec un autre, en proie à une nostalgie de la haute vie qu'elle ne peut vaincre. Elle retrouve son ancien ami et se reprend à lui faire la cour. Oui, c'est elle qui va vers lui, prodiguant les aveux, prodiguant les espoirs, jusqu'à ce qu'il lui sacrifie la jeune fille qu'il doit épouser. Elle lui doit sa vie maintenant, et il lui demande de

fuir avec lui. Mais ce sacrifice suprême, elle ne veut pas le faire. Que dis-je? Elle ne peut pas. Une obscure influence est sur elle qui l'empêche d'aller jusqu'au bout de la passion, et son désir s'arrête à mi-chemin de l'amour... On pose le livre, on ferme les yeux, et voici apparaître la créature adorable et dangereuse, avec son sourire qui promet la tendresse, avec ses regards qui révèlent une âme effrénée, avec sa pâleur qui dit l'émotion sincère, — et cependant elle n'aime pas, elle ne peut pas aimer. Et une question se pose, un pourquoi auquel le romancier ne répond pas, auquel il ne doit pas répondre, car cette créature est une énigme pour elle-même, et on ne la montre telle qu'elle est, qu'en ne montrant pas tout ce qu'elle est, puisqu'elle s'ignore et s'ignorera toujours, — âme incertaine et mouvante comme l'eau, troublée comme elle, et comme elle insondable au songeur qui se penche sur elle et ne sait plus s'il n'y a pas un mort dans cet abîme. — En regard des coquettes, il faut placer les mystiques. Elles sont rares dans les romans de nos écrivains, elles abondent dans ceux de Tourguéniev. Les plus saisissantes sont la Sophie Vladimirovna d'*Étrange histoire*, la Machourina de *Terres vierges*, et la Clara

Militch, d'*Après la mort*. Celles-là sont des âmes religieuses qui ont besoin de mettre leur existence en accord avec un idéal et qui vont cherchant la paix du cœur : la première dans le dévouement insensé aux besoins d'un prophète de carrefour, à demi féroce, à demi idiot; le seconde dans les héroïsmes criminels d'une conspiration politique; et la troisième dans le suicide! Jamais on n'a montré avec plus d'intensité le pouvoir d'enthousiasme qui fait les saintes et les martyres, et la sorte d'égarement désespéré dont il s'accompagne. « Paix à ton cœur, pauvre être incompréhensible, » dit le romancier à propos de Sophie Vladimirovna. Est-ce qu'un désordre organique suffit en effet à expliquer cet appétit déréglé du sublime? Est-ce qu'il n'y a pas, dans la fièvre exaltée de ces victimes du besoin de l'au delà, un je ne sais quoi de plus réel peut-être que notre science, de plus raisonnable que notre raison? — Et de même encore, il y a de l'incompréhensible dans les plus touchantes de ces femmes de Tourguéniev, dans ses Antigones, car, lui aussi, comme le poète Shelley, il a aimé cette divine image de la pitié, du courage, de la pureté. C'est une Antigone que la Marianne de *Terres Vierges* qui suit Nedjanof si simple-

ment, si noblement. C'en est une que Lise, dans la *Nichée de Gentilshommes*. Ces deux jeunes filles apparaissent comme le symbole adorable de tout ce qui peut tenir de sincérité dans un cœur délicat et fragile. Et toujours, même dans le fond de ces êtres charmants le romancier montre quelque chose d'inexprimable et d'inaccessible. Ou dépravée, ou égarée, ou sublime, la femme est ainsi à son regard : — un univers à part de nous, une personne solitaire en son essence et inabordable à notre analyse, peut-être à notre amour, si ce n'est dans de rares minutes et par un de ces hasards de la destinée qu'il ne faut pas même souhaiter, car ils ne durent pas. Et comment se consoler d'avoir vu, d'avoir étreint le bonheur, pour le perdre ensuite, à jamais?

Cette vision si particulière de Tourguéniev s'explique par deux raisons. La première réside dans la nature même de la femme russe, que le romancier a copiée de son mieux et que tous ceux qui l'ont connue s'accordent à représenter comme une créature inquiétante, énigmatique, aussi malaisée à définir qu'à oublier. La seconde raison doit être cherchée dans l'âme de l'écrivain. A travers toutes les analyses que nous venons de faire, comment se montre-t-elle à nous,

cette âme du grand artiste? Nous l'avons vue à l'extrémité de toutes ses idées rencontrer, quoi? Le vague, l'indéfini abîme du rêve. C'est ce goût du rêve qui a inspiré à ce réaliste des nouvelles comme *Apparitions* et comme le *Chant de l'amour triomphant*, dont la mysticité rappelle la *Ligéia* ou la *Morella* d'Edgar Poë. C'est ce pouvoir de rêve qui lui fait apercevoir dans toute existence, même médiocre, une solitude et une poésie. C'est ce pouvoir de rêve qui l'a sauvé des misanthropies desséchantes du pessimisme. C'est lui encore qui le fait demeurer en présence de la femme avec cette émotion, ce respect et cet étonnement. Ah! le rêve, ainsi compris, n'a rien de commun avec les songeries heureuses de l'adolescent à qui ses désirs teintent la vie de couleurs roses* ! C'est bien plutôt un frémissement tragique et douloureux, celui de l'homme qui sent que notre univers est un miracle continu, que toute réalité plonge dans une nuit ténébreuse. C'est, si l'on veut, la vision constante de ce que les positivistes appellent l'Inconnaissable, aperçu comme source et comme aboutissement de tout ce qui est. Une telle vision se

* On trouvera dans l'étude sur Amiel un développement plus complet de la même idée.

retrouve à l'origine de toutes les races, mais l'œuvre de la vie sociale est de nous en distraire. Eparse dans mille curiosités de détail, la pensée du civilisé se soucie peu que le monde soit ou non explicable en sa racine, et que toute vie humaine soit une comédie jouée sur le bord d'un gouffre de mystère. C'est en ce sens-là qu'on peut dire que l'esprit d'analyse est justement le contraire du rêve. Chez Tourguéniev, ces deux éléments se rencontrent cependant et se mêlent, et il arrive que le second, celui qui n'est pas acquis, transforme insensiblement le premier. Les idées sont bien puissantes par elles-mêmes, mais il y a quelque chose de plus puissant qu'elles; c'est l'esprit qui les admet, qui se les assimile et qui les tourne en sa substance propre. Il y a quelque chose de plus puissant encore que l'esprit : c'est la race, dont cet esprit n'est que l'ouvrier d'un jour. Heureux les hommes qui peuvent, comme Tourguéniev, se rendre, en mourant, cette justice, qu'ils ont été de bons serviteurs de l'œuvre à laquelle leur race travaille!... Heureux surtout s'ils ont vu justement quelle était cette œuvre!...

V

HENRI-FRÉDÉRIC AMIEL

HENRI-FRÉDÉRIC AMIEL

Henri-Frédéric Amiel fut, de son vivant, professeur à l'Université de Genève. Il y enseigna, sans grand éclat, l'esthétique d'abord, puis la philosophie. Il publia, sans grand succès, quelques volumes de vers lyriques. Il mourut dans l'avril de 1881, âgé de soixante ans et persuadé que son nom sombrerait, avec sa vie, d'un irréparable naufrage, dans cet immense marais de l'oubli qui épaissit son eau immobile sur des millions et des millions d'âmes humaines disparues. Le hasard, cet ironique hasard qui se complaît à parer de lauriers les tombes insensibles des morts, et à meurtrir de blessures les cœurs tendres des vivants, en a décidé autrement. Amiel avait gardé de sa jeunesse le goût, voire la

manie du journal intime. Jusqu'à son dernier mois, jusqu'à ses toutes dernières heures, il avait noté minutieusement les moindres passages de sa pensée, les caprices de son humeur, toutes les nuances ou claires ou sombres de son ciel moral. Cela faisait une longue et diffuse monographie de l'existence d'une âme, mais une monographie d'un caractère d'authenticité incomparable ; et comme cette âme était très haute et très noble, l'intérêt du drame qui s'est joué en elle parut assez général aux amis du mort pour qu'ils fussent tentés de donner au public quelques fragments au moins de ce journal. C'est ainsi que parurent coup sur coup deux volumes accompagnés d'une remarquable préface de M. Scherer *. Il n'y a pas beaucoup plus d'un an que cette publication est achevée, et voici qu'Amiel se trouve célèbre. Il a eu l'honneur de provoquer de nombreuses études, quelques-unes signées du nom des plus fins moralistes de notre epoque **. Une élite de lecteurs s'est rencontrée pour refaire avec lui en pensée le chemin mélancolique de son âge mur

* Henri-Frédéric Amiel : *Fragments d'un Journal intime*. 2 vol. Genève, H. Georg, éditeur.

** MM. Caro et Renan.

et de sa vieillesse. Oui, le professeur obscur de Genève, le poète inconnu de *Jour à jour* et des *Étrangères*, est célèbre ; et il le restera, comme il l'est devenu, d'abord à cause de la sincérité inexorable de sa confession, et aussi parce qu'il est un exemplaire accompli d'une certaine variété d'âmes modernes. Cet homme à la fois supérieur et mutilé, capable des plus hardies spéculations et inhabile à l'effort quotidien, exalté tout ensemble et incertain, frénétique et pusillanime, cet Hamlet protestant, malade d'hésitations comme l'autre et de scrupules tragiques, représente un des innombrables cas du duel de l'intelligence et de la volonté. Il incarne, avec une intensité surprenante, cette maladie du siècle qui sembla guérie vers 1840 et qui réapparaît aujourd'hui sous des formes nouvelles, parmi des accidents plus compliqués. Pour celui qui va étudiant à travers la littérature actuelle les traits épars de la grande âme contemporaine, ce journal d'Amiel constitue une sorte d'expérience psychologique toute notée et de la valeur la plus précieuse. Les influences, en effet, qui pesèrent sur cet isolé sont parmi celles qui pèsent encore sur beaucoup de Français de notre temps. Comme M. Taine et comme M. Renan, il fut imbu des idées ger-

maniques et il tenta de les accommoder aux exigences de son éducation toute latine. Comme Stendhal, comme Flaubert, comme tant d'autres moins illustres, il subit les conséquences de l'abus de l'esprit d'analyse. Comme M. Leconte de Lisle et comme Baudelaire, il tenta de s'enfuir dans le rêve, ayant trop souffert de la vie. Seulement, des conditions spéciales de milieu et de tempérament firent que ces tendances diverses n'eurent dans Amiel aucun contrepoids, en sorte qu'il laissa s'exagérer chez lui jusqu'à la maladie, et l'esprit germanique, et l'analyse, et le goût du songe. On peut donc étudier par son journal, comme au moyen d'un verre grossissant, quelques-unes des conséquences extrêmes que portent en elles ces forces qui fonctionnent de toutes parts autour de nous à l'heure présente, comme on a pu étudier à propos de Tourguéniev d'autres conséquences et d'autres forces.

I

L'INFLUENCE GERMANIQUE

L'esprit germanique, — il faut croire que cette

formule est mieux que commode, qu'elle est nécessaire, car elle tend à passer dans le langage commun de la critique, au même titre que cette autre : l'esprit latin. C'est que l'une et l'autre résument d'innombrables, de presque indéfinissables nuances qui se ramassent et se résolvent en deux types différents de pensée. J'imagine qu'un lecteur philosophe, habitué à raisonner ses impressions, relise coup sur coup une tragédie de Racine et un drame de Shakespeare, — un roman de notre vieille tradition française : *la Princesse de Clèves*, *Manon Lescaut* ou *Adolphe*, et le *Wilhelm Meister* de Gœthe, — le *Discours de la méthode* de Descartes et un fragment du *Sartor resartus* de Carlyle. Les volumes une fois fermés, que le lecteur compare ses sensations successives les unes aux autres N'apercevra-t-il pas qu'entre la simplicité idéale de *Phèdre* et la végétation touffue du *Roi Lear*, entre le récit uni des aventures de Des Grieux et le détail des expériences variées de Wilhelm, entre le procédé prudent de Descartes et les confuses intuitions de Carlyle, il y a une différence constante? Par suite, cette différence n'est point passagère, elle dérive d'une cause initiale et constitutive. Il semble que cette cause soit une différence dans la façon

même de former les idées. D'un côté, appliquée à la composition dramatique, au conte, à la spéculation métaphysique, c'est la même méthode ordonnatrice et volontiers déductive qui emploie de préférence l'analyse, la simplification et la succession; de l'autre, c'est la même vue des choses, complexe et synthétique, désordonnée et divinatrice, qui embrasse à la fois plusieurs objets. Racine, l'abbé Prévost et Descartes semblent considérer la vie comme une réalité définie, fixe et nette en ses lignes, tandis qu'au regard de Shakespeare, de Gœthe et de Carlyle, cette même vie paraît un je ne sais quoi de mouvant et d'indéterminé, peut-être un songe, toujours en train de se faire et de se défaire. La première de ces deux méthodes s'est surtout développée chez les peuples de tradition gréco-latine qui lui ont dû leur art de logique et de belle clarté. La seconde a porté ses meilleurs fruits chez les Allemands et les Anglais, qui lui doivent leur art de suggestion et de profondeur. Faut-il attribuer à des influences héréditaires de climat la diversité de ces deux types d'esprits, et reconnaître là un des nombreux exemples de l'antagonisme entre le Midi et le Nord? Faut-il remonter à des causes politiques et considérer que l'esprit latin, legs

suprême de la vaste organisation romaine, voit par suite les choses comme organisées, tandis que l'incohérence mouvante et chaotique d'un monde barbare a façonné à sa ressemblance l'esprit des Germains? Toujours est-il qu'à l'heure actuelle l'un et l'autre esprit existent, que chacun s'est manifesté par des œuvres puissantes, et que tous les deux, par cela seul qu'ils vivent, se trouvent soumis à cette loi inévitable de la vie, — la concurrence.

La nature, en effet, dont on a pu dire avec tant de justesse qu'elle est une infatigable recommenceuse, n'emploie pas dans le monde spirituel d'autres procédés que ceux dont elle est coutumière dans le monde physique. Toutes ses créations offrent ce double caractère d'être des organismes et d'être en lutte. Quand on examine de ce point de vue la suite des littératures, n'apparaît-elle point comme l'histoire du *struggle for life* de ces espèces intellectuelles qui sont les genres littéraires? Oui, ces espèces vivent réellement les unes des autres, et au dépérissement d'une ou de plusieurs d'entre elles correspondent le développement et la prospérité d'une ou de plusieurs de leurs rivales. C'est ainsi que le poème épique et la tragédie, la comédie de

mœurs en vers et le drame historique peuvent être aujourd'hui considérés comme des espèces à demi vaincues, tandis que le roman, par exemple, et le poème lyrique sont des espèces triomphantes. C'était précisément le contraire au cours du XVIe siècle anglais et du XVIIe siècle français. Cette loi de la concurrence vitale est tout aussi vraie pour ces créations plus vastes encore que l'on appelle les esprits des diverses races. Il est visible qu'au XVIIe siècle et au XVIIIe l'esprit latin l'emportait dans la lutte pour la vie sur l'esprit germanique. La preuve en est que toutes les nations du Nord n'ont fait, pendant cette période, que repenser les idées émises par nos écrivains. Il est visible que, dans notre XIXe siècle, l'esprit germanique possède au contraire une énergie supérieure, c'est-à-dire un plus grand pouvoir de production d'œuvres, car la plupart de nos grands écrivains n'ont presque fait, depuis cinquante ans, que repenser des idées émises de l'autre côté du Rhin ou de la Manche. Est-ce que la vision de la beauté poétique particulière à Baudelaire ne lui vient pas en droite ligne de la poésie anglaise? Est-ce que les théories de critique religieuse propres à M. Renan ne dérivent pas de l'exégèse allemande? N'est-ce pas de

l'hégélianisme qu'est issu le système de M. Taine, d'où découle par voie de conséquence toute la doctrine de M. Émile Zola et de ses disciples ? *

Un problème se pose aussitôt : jusqu'à quel point cette invasion est-elle bienfaisante ? En d'autres termes, dans quelle mesure l'esprit latin peut-il admettre des idées d'origine germanique sans en souffrir dans sa constitution intime ? Parmi ces idées, ne s'en trouve-t-il pas quelques-unes qu'il est incapable de repenser ? Car c'est de cela qu'il s'agit, d'un travail d'absorption, de métamorphose, et non pas seulement d'une copie servile et d'une imitation littérale. Quand on dit que la critique religieuse de M. Renan procède de la critique allemande, on entend signifier que l'auteur de la *Vie de Jésus* s'est assimilé la méthode des exégètes d'outre-Rhin, et qu'il en a su tirer des résultats conformes néanmoins au génie de sa propre race ; et, de fait, il suffit de comparer ses livres à ceux du docteur Strauss pour apercevoir la différence entre le

* Un analyste d'une rare valeur, M. Georges Renard, a étudié dans la *Nouvelle Revue* les signes principaux de l'invasion de notre intelligence nationale par cet esprit germanique, — invasion reconnue et marquée déjà par M. Taine lui-même, dans son essai sur Carlyle.

germanisme pur et son interprétation latine. Pareillement, l'hégélianisme, en traversant l'imagination lucide de M. Taine, s'est éclairé d'un jour très nouveau, de même que la vague suggestion, principe insaisissable de la poésie du Nord, s'est unie dans les sonnets de Baudelaire à ce dessin solide et précis qui est le don unique de nos poètes, depuis Villon et Malherbe jusqu'à Théophile Gautier et M. Leconte de Lisle. De tels exemples suffisent à démontrer la fécondité de cette fusion entre les deux types de pensée. Ce sont là quelques cas heureux et réussis du cosmopolitisme contemporain. On en pourrait citer d'autres qui démontreraient par contraste le danger possible de tentatives analogues. Remarquons bien que cette inoculation, ou, si l'on aime mieux, cette greffe d'idées germaniques s'est accomplie dans le cas d'un Taine, d'un Renan ou d'un Baudelaire parmi des circonstances exceptionnellement favorables. Ces trois écrivains avaient subi d'autre part une si forte discipline classique et latine, et ils continuaient de vivre dans un milieu lui-même si latin, qu'ils ont été plus forts que les idées venues du Nord. Ils ont pu les dominer et les transformer. Tout au contraire, Amiel est là pour nous montrer le

tableau d'un homme moins fort que les idées qui lui sont arrivées du dehors, d'un penseur envahi lui aussi par l'esprit germanique, et qui, n'étant ni un philosophe ni un écrivain de premier ordre, n'a pu arriver à cette métamorphose heureuse d'un type d'esprit en un autre.

Pour mieux comprendre combien cette métamorphose était particulièrement difficile au professeur de Genève, il faut lire les premières pages de son journal et constater à quel degré de profondeur l'influence germanique avait agi sur lui. Amiel avait passé à Heidelberg, puis à Berlin, cinq des années qui vont de la vingtième à la la trentième. C'était un peu avant 1848, à une époque où l'Allemagne, encore libre quoique promise déjà au despotisme militaire de la Prusse, donnait au monde le magnifique spectacle de la plus multiple activité intellectuelle, et renouvelait la face de toutes les sciences. Amiel, durant son séjour d'étudiant parmi les maîtres de la pensée moderne, éprouva les délices d'une initiation sacrée. Il racontait qu'en ces temps-là, se lever avant le jour, allumer sa lampe de travail, s'asseoir à son pupitre, lire, méditer, écrire, lui paraissaient des actions augustes, presque religieuses, comme les gestes d'un prêtre à l'autel.

« Il n'est pas de joies si profondes, s'écriait-il après son retour, que je ne les aie traversées... » Il était ivre de la poésie allemande, de la métaphysique allemande, de la musique allemande, de la langue allemande, et il sortait de cette ivresse pour s'installer à Genève et y utiliser les connaissances acquises dans cet apprentissage extatique. — Utiliser?... quel vilain mot déjà et quel triste réveil pour un homme qui vient de se griser d'idéal et d'absolu. Mais surtout comment supporter ce réveil à Genève, dans cette ville qui, n'étant ni l'Allemagne ni la France, ne pouvait ni satisfaire complètement les tendances germaniques de l'étudiant d'Heidelberg, ni le corriger de l'excès de ces tendances par l'acuité d'une critique vraiment française? M. Renan, qui a gardé de son éducation ecclésiastique une rare entente des lois de la santé morale, a écrit sur Amiel qu'il lui avait manqué d'être venu à Paris. Ce n'est pas que Paris soit le centre du monde spirituel, comme se l'imaginent naïvement beaucoup de Français, mais c'est la capitale de l'esprit latin, sous sa forme la plus récente, — esprit plus analytique et plus négatif que poétique et créateur, esprit d'ironie, souvent meurtrier pour les personnes chez lesquelles la

vie intérieure n'est pas très intense, mais aussi très bienfaisant pour ceux qui souffrent, comme Amiel, d'un trop-plein de cette vie intérieure, d'une trop assidue complaisance dans leurs points de vue personnels. Vivre à Paris, et dans une société choisie, c'est subir l'épreuve de beaucoup d'opinions malignes, volontiers hostiles, c'est traverser une critique continue et fine, se sentir jugé par beaucoup d'intelligences adverses. Il y a un inconvénient à cette sorte d'existence, le manque de solitude morale, et c'est ce qui explique la pauvreté psychologique de tant d'œuvres littéraires françaises. Rien n'est plus rare à Paris qu'une pensée vraiment indépendante, c'est-à-dire qui ne soit ni soumise à l'opinion, ni révoltée contre elle. Car se révolter, c'est subir encore une influence, à rebours, il est vrai : mais la profonde, la grande originalité ne se laisse dominer ni dans un sens ni dans l'autre. Amiel, lui, n'avait rien à redouter des périls de ce corrodant et destructif Paris. Il avait à en attendre une bienfaisante correction de ses tendances. Faute de ce contrepoids, il versa tout entier du côté où il penchait, s'isolant à Genève parmi ses propres songes, si bien que la sorte d'intoxication dont l'Allemagne l'avait frappé se déve-

loppa en lui de jour en jour, et que sa pensée d'abord, puis sa sensibilité, puis son talent d'écrivain en furent peu à peu rongés, torturés et finalement paralysés.

Lorsqu'Amiel revint dans sa patrie en 1849, il avait déjà au plus haut degré le goût et le souci des vastes théories d'ensemble. « Juger notre époque, disait-il, au point de vue de l'histoire universelle, l'histoire au point de vue des périodes géologiques, la géologie au point de vue de l'astronomie, c'est un affranchissement pour la pensée... » Voilà, dessinée en quelques lignes très significatives, la méthode compréhensive d'où sont issus tant de systèmes, depuis celui de Schelling jusqu'à celui de M. de Hartmann, en passant par Hegel et Schopenhauer. Ce goût de penser par larges ensembles se manifeste par l'aptitude à concevoir des idées générales, c'est-à-dire qui représentent, non plus tel ou tel objet, mais des groupes entiers et des séries. Ceux qu'une telle aspiration possède, s'ils s'y abandonnent exclusivement, préfèrent de plus en plus, parmi ces idées générales, les plus générales, celles qui s'appliquent non plus à des effets mais à des causes, non plus à des accidents mais à des substances ; — et l'esprit méta-

physique apparaît. « Il faut ne s'attacher qu'à l'éternel et à l'absolu... » c'est la huitième ligne de la première page du journal d'Amiel, et presque aussitôt il ajoute : « Il n'y a de repos pour l'esprit que dans l'absolu, pour le sentiment que dans l'infini, pour l'âme que dans le divin. Rien de fini n'est vrai, n'est intéressant, n'est digne de me fixer. Tout ce qui est particulier est exclusif. Tout ce qui est exclusif me répugne. Il n'y a de non exclusif que le tout... » Ces formules expriment bien la profonde disposition germanique rapportée de ses années d'étude par le Genevois ; elles marquent aussi l'écueil contre lequel il devait être précipité. Il est possible que rien de fini ne soit intéressant ; mais il est certain que nous ne sommes entourés que d'objets finis, ou plutôt que nous ne pouvons penser lucidement et positivement à un objet qu'en le circonscrivant dans des limites précises. Il est possible que le repos de l'esprit soit dans l'absolu, mais il est certain que nous ne rencontrons par notre analyse que des phénomènes contingents. L'homme qui veut rompre toute relation intellectuelle avec le fini et le contingent, risque donc de n'avoir plus d'objet positif de sa pensée. Il sort de la réalité pour entrer dans l'abstraction : les idées trop

générales deviennent des moules où il ne coule plus aucun métal, de vaines formes sans matière : « Le monde n'est qu'une allégorie, l'idée est plus réelle que le fait.. » cet aveu d'Amiel éclaire d'un jour singulier l'évolution qui s'accomplit en lui et transforma en un vice d'intelligence une méthode par elle-même excellente. A partir du moment où il aboutit à ce singulier renversement d'esprit, sa pensée commença de fonctionner à vide. Il fut atteint d'une impuissance étrange, qu'il a décrite avec une rare précision et qui consistait à ne pouvoir plus rien étreindre de solide. « Mon esprit, disait-il, est le cadre vide d'un millier d'images effacées. Stylé par ses innombrables exercices, il est tout culture, mais il n'a presque rien retenu dans ses mailles. Il est sans matière, il n'est plus que forme. Il n'a plus le savoir, il est devenu méthode. Il s'est éthérisé, algébrisé. » M. Scherer avoue dans sa notice qu'Amiel semblait à ses meilleurs amis une énigme. Comment le rare outillage spirituel dont cet homme était muni ne s'employait-il pas à une production continue et vivante ? Le secret résidait dans cette incapacité de plus en plus grande à saisir un objet réel. C'est ainsi que ce profond rêveur était un professeur médiocre, un poète de

troisième ordre, un essayiste hésitant. Le fait échappait sans cesse à cette pensée trop ouverte. Il n'y en a pas un dans ces deux volumes ; pas une anecdote, pas un portrait, pas un raisonnement concluant ne se détachent, qui donnent une impression de quelque chose de précis et d'individuel. C'est une atmosphère d'algèbre, en effet, noyée et confuse, où un esprit erre parmi des ombres, ombre lui-même, et ne vivant plus que pour raconter son impuissance à vivre.

Telle est notre pensée, tel est aussi notre amour. Un étroit lien rattache notre vision des personnes et des objets à notre sensation de ces objets et de ces personnes. Si les gens du peuple montrent d'ordinaire dans la passion une énergie qui ne se rencontre guère dans les classes cultivées, c'est qu'ils se représentent avec plus de force tout ce qui les entoure immédiatement. Ils sentent les choses plus réelles, et, par suite, ils les aiment ou les haïssent davantage. Ils se sentent eux-mêmes plus réels, et c'est là encore un principe d'intensité dans l'attachement ou la répulsion. La Rochefoucauld et ses élèves ont reconnu que l'amour-propre se trouve à la racine de toutes nos affections, et ils s'en sont indignés sans s'apercevoir qu'ils commentaient avec plus

ou moins de finesse cette trop indiscutable vérité : que, pour sentir, il est nécessaire d'exister, et que l'existence comporte une impression du moi. Les âmes dans lesquelles cette impression de la vitalité personnelle est diminuée, devraient être en théorie les plus dépourvues d'égoïsme. Ce sont, en fait, les moins capables d'aimer. Ce fut, semble-t-il, le cas de ce pauvre Amiel, en qui l'abus des idées générales et de la pensée métaphysique avaient aboli le pouvoir de saisir toute réalité, fût-ce la sienne propre : « Rentrer dans ma peau, disait-il, m'a toujours paru curieux, chose arbitraire et de convention. Je me suis apparu comme boîte à phénomènes, comme lieu de vision et de perception, comme personne impersonnelle, comme sujet sans individualité déterminée, comme déterminabilité et formalité pures, et par conséquent ne me résignant qu'avec effort à jouer le rôle tout arbitraire d'un particulier inscrit dans l'état civil d'une certaine ville et d'un certain pays... » Il aurait pu ajouter : — d'un particulier aimant une certaine femme, attaché à une certaine cause, absorbé par certains sentiments. — Je ne sais si les parties de son journal demeurées inédites contenaient des confidences de tendresse. Il est per-

mis d'en douter lorsque l'on voit, par les fragments publiés, combien tous les autres êtres procuraient une sensation de fantômes à ce philosophe pour qui son être propre était un fantôme illusoire. Il dit quelque part qu'il a rencontré en visite deux jeunes filles et qu'il s'est *caressé les yeux à leurs frais visages*. Il a peut-être caressé de même son cœur à de fraîches rêveries d'amour; mais, à coup sûr, il n'a jamais connu la passion complète, celle qui nous rend la personne aimée présente à l'imagination jusqu'à la douleur, jusqu'à la folie. Et, par un détour bien étrange, l'impersonnalité d'Amiel le conduisait insensiblement au plus inconscient, au plus absolu égoïsme; sous le prétexte qu'il se considérait, suivant son expression, comme une boîte à phénomènes, il finit par ne plus s'inquiéter que de ses propres états d'âme, et, somme toute, à ne voir que lui dans le monde, lui, avec ses hésitations et ses langueurs, lui, avec ses efforts incomplets et ses insuffisances, mais lui uniquement, et lui toujours. Son long journal, et nous n'en avons qu'un extrait choisi, est comme l'interminable monologue d'un Narcisse psychologique, infatigablement penché sur sa propre conscience pour y discerner sa changeante image.

Sous cette influence particulière, les sentiments avortent en nostalgies et en effusions indéterminées. Comme nous le voyions s'agiter tout à l'heure parmi des ombres d'idées, nous l'apercevons s'attardant maintenant parmi des ombres d'émotions, et lui-même s'écriait avec désespoir : « Le résumé : *Nada!* — Rien!... Et, pour dernière misère, ce n'est pas une vie usée en faveur de quelque être adoré, ni sacrifiée à une future espérance... »

S'il existe un étroit rapport entre la pensée et le sentiment, entre la pensée et le style d'un auteur il existe mieux qu'un rapport, — une identité. En étudiant la phrase d'Amiel, on aperçoit plus encore à quel degré le germanisme l'avait possédé. On constate aussi combien certaines idées de formation allemande sont irréductibles au verbe français. A maintes reprises Amiel se plaint d'une difficulté d'écrire. Il attribuait à toutes sortes de raisons compliquées l'extrême effort qui lui était nécessaire pour traduire ses conceptions avec des mots : « Ton défaut principal, se disait-il à lui-même, est le tâtonnement. Tu recours à la pluralité des locutions, qui sont autant de recherches et d'approximations successives... » Il voulait voir dans

ces défaillances de sa forme, tantôt une timidité, d'autres fois un excessif amour de la perfection. Il disait : « L'expression unique est une intrépidité qui implique la confiance en soi et la clairvoyance. » Il allait jusqu'à ériger en vertu de délicatesse cette impuissance cruelle : « Le talent d'écrire, prétendait-il, comporte une espèce d'effronterie confiante qui me manque. » Il se trompait, car son journal atteste qu'il avait au moins, et à un degré rare, la plus audacieuse d'entre les audaces littéraires, celle du néologisme et de l'invention grammaticale. En réalité, il se heurtait à un problème vraisemblablement insoluble, celui de traduire avec les mots d'une race les idées créées par l'extrême génie d'une autre race. Les lecteurs ont pu remarquer dans quelques citations l'étrangeté de formules qui lui est habituelle et nécessaire. On en multiplierait les exemples. En voici deux assez caractéristiques : « Je suis, disait-il, une nature de protée, *essentiellement métamorphosable, polarisable et virtuelle*, qui aime la forme et n'en prend aucune définitive, esprit subtil et fugace, *qu'aucune base ne peut absorber ni fixer tout entier*, et qui, de toute combinaison temporaire, ressort *volatil, libre et désolément indépendant...* » Un humaniste, admira-

teur de Tite-Live et de Pascal, doit tressaillir d'effroi à la lecture d'une période hérissée de termes pareils; mais quelle sera son impression devant ce morceau : « ... *l'âme est alors dans sa totalité* et en a la conscience. Elle goûte sa propre substance. *Elle n'est plus teintée, colorée, vibrée, affectée*, elle est en équilibre... *La paix psychologique, l'accord parfait et virtuel n'est que le zéro, puissance de tous les nombres;* elle n'est pas la paix morale, victorieuse de tous les maux, éprouvée, réelle, positive et pouvant braver de nouveaux orages... » Il suffirait de rencontrer quelques expressions de ce genre, — et elles abondent dans le journal d'Amiel, — pour conclure que l'écrivain capable de les découvrir n'appartient pas à la tradition française. Amiel d'ailleurs se rendait un compte si exact de son propre tempérament, qu'il répugnait d'instinct et de théorie à certaines vertus dont nos prosateurs nationaux sont les plus fiers, la clarté de notre langue et aussi sa logique : « Tout s'y fige, s'y solidifie, s'y cristallise, s'écriait-il; la langue française ne peut rien exprimer de naissant, de germant, elle ne peint que les effets, les résultats, le *caput mortuum*, mais non la cause, le mouvement, la force, le devenir de quelque phénomène que ce

soit. » Peut-être sa critique était-elle exacte, mais quand on pense de la sorte, le pire malheur est de se vouloir un bon écrivain français. On ne saurait jamais le devenir; et, si Amiel prend place dans notre littérature, c'est à titre d'auteur de décadence, en dehors de toute hérédité classique, pour s'être créé une sorte de prose composite et à demi barbare, destinée à noter des nuances d'âme d'une extraordinaire complication, — nuances de maladie; mais cette maladie est une des formes du vaste cosmopolitisme contemporain; ce dont Amiel a souffert fait la joie et la santé actuelles comme aussi le péril probable de beaucoup d'autres, qui le comprennent à travers eux et goûtent en lui la transposition douloureuse de leurs propres tendances.

II

L'ESPRIT D'ANALYSE

Quand un homme est le produit d'éléments assez contradictoires pour que le courant de son activité soit tout mêlé de teintes diverses, comme

les eaux d'un fleuve à son confluent avec une autre rivière, il est à désirer pour son bonheur qu'il ne se doute pas de sa propre complication, mais qu'au contraire il admette sa façon d'être, si multiple soit elle et si composite, comme une sorte spéciale de nature. Il arrivera ainsi à la seule spontanéité dont il soit capable. Une telle illusion sur soi-même fut refusée au pauvre Amiel. Il possédait à un degré rare le pouvoir fatal de se voir toujours d'une vue exacte, qui constitue l'esprit d'analyse. C'était là un don si caractérisé que, de bonne heure, il fut tenté d'en faire la base de sa vie. Dès l'année 1849, c'est-à-dire en pleine jeunesse, il écrivait : « Tu ne dois pas vivre, parce que tu n'en es maintenant guère capable. — Tiens-toi en ordre, laisse les vivants vivre, et résume tes idées. *Fais le testament de ta pensée et de ton cœur*, c'est ce que tu peux faire de plus utile... » S'appliquer à se connaître, sans autre but que de se connaître, voilà le programme qu'Amiel s'imposait à lui-même avant sa trentième année, dans cette période d'ordinaire enivrée où l'homme d'action souhaite de se tailler sa place dans le vaste monde à coups d'énergie et par la force de sa personne. Il fallait que cette acuité du sens intime fût vrai-

ment extrême et constante chez lui, car il demeura fidèle à ce funeste programme. Jusqu'à ses dernières heures, comme je le disais en commençant cette étude, il remplit la mission qu'il s'était imposée, notant, détail par détail, les progrès de sa maladie et les ravages qu'elle faisait, non pas dans ses traits, non pas dans l'intérieur de sa vie, mais dans son âme, dans sa manière de voir et de juger, de jouir et de souffrir. Pour Amiel, penser et se regarder penser, sentir et se regarder sentir, ne furent jamais qu'une seule et même chose. C'est là le signe évident que l'esprit d'analyse est chez un homme une faculté innée et non acquise; mais cette faculté n'est plus exceptionnelle aujourd'hui, elle se multiplie autour de nous et elle explique bien des différences entre les littératures d'aujourd'hui et d'autrefois.

Les anciens, en effet, ne le connaissaient pas, ce dangereux esprit d'analyse; ils ne l'attribuent jamais comme trait de caractère aux personnages qu'ils mettent en scène. Leurs héros réfléchissent parfois aux circonstances qui les oppriment, et parfois aussi, chez Euripide par exemple ou chez Virgile, formulent d'un mot quelque vue philosophique sur la destinée. On se rappelle le discours du vieux Mézence à son cheval :

« *Rhœbe, diù, res si qua diù mortalibus ulla est, — Viximus*... Nous avons vécu longtemps, s'il est un long temps pour des mortels, » cri d'une mélancolie sublime et qui rappelle le mot célèbre : « Tout ce qui doit finir est court... » Puis l'action reprend. L'homme ne s'arrête pas davantage pour s'examiner et se complaire dans la contemplation et étonnée minutieuse de ce qui se passe en lui. Il est probable que l'esprit d'analyse s'est développé beaucoup depuis l'antiquité par l'habitude de la confession, en sorte que nous serions redevables à la discipline catholilique de ce pouvoir qui nous a permis de renouveler l'art du roman et de la poésie intime. Et d'ailleurs ceux qui se complaisent à déchiffrer l'étrange palimpseste qui est la littérature moderne n'y découvrent-ils pas à chaque moment la trace de ce que la religion a écrit dans l'âme de notre race? Même quand cette religion a cessé de régner sur notre intelligence, elle domine encore et gouverne notre sensibilité. La conception de l'amour exprimée par Alfred de Vigny dans la *Maison du berger*, par Baudelaire dans quelques pièces, comme celle qui débute :

J'implore ta pitié, toi l'unique que j'aime...

par M. Leconte de Lisle dans *Épiphanie*, n'a-t-elle pas pour origine le culte du doux esprit de la femme, incorporé sous la figure de la Madone? La mélancolie révoltée devant l'impassibilité de la nature, ce thème commun de tant de déclamations poétiques, est-elle autre chose qu'un ressouvenir du *Pater noster qui es in cœlis?* Seulement le poète moderne soupire: « Notre Père qui étiez aux cieux... », et ces cieux lui paraissent plus implacablement vides parce qu'il y cherche le regard du Père céleste, et qu'il ne l'y trouve pas. Mais de tous les besoins mystiques dont la survivance trahit la longue hérédité pieuse, celui de l'examen de conscience est le plus impérieux. Nous sentons se remuer en nous les âmes des femmes qui furent les aïeules des mères de nos aïeules, des mortes qui s'agenouillaient en murmurant : « c'est ma très grande faute » dans l'ombre de l'église, — ombre fraîche comme le bain de repentir où elles allaient plonger leur cœur lassé. C'est pour satisfaire cet appétit de confession que beaucoup de modernes ont contracté l'habitude du journal intime qui aurait semblé à un païen la preuve d'une fatuité singulièrement insolente. Ne suppose-t-elle pas que notre vie intérieure a de l'intérêt

par elle-même, en dehors de nos actions réelles? Ces modernes, qui se rattachent à la foi chrétienne par la sensibilité, sont d'avis en effet que cette vie intérieure a un prix infini. Le psychologue, pour qui paganisme et christianisme sont deux façons, également nécessaires, d'interpréter l'inconnaissable cause du monde, aperçoit dans ce retour de la pensée sur la pensée, propre à notre civilisation, le principe de nouveaux états de l'âme. Il ne faut pas croire que l'on puisse aviver ainsi impunément sa conscience de soi-même. Il arrive qu'à nous regarder de très près vivre et sentir, nous rendons permanentes chez nous des nuances de cœur et d'esprit qui eussent été transitoires si nous les eussions négligées. Ce phénomène se produit surtout lorsque nous constatons nos propres complexités, car se reconnaître compliqué, c'est une complication ajoutée aux autres. Amiel en est le plus instructif exemple. Il vit avec une netteté parfaite de quels fils divers était tissée sa personne, et son principal souci fut de mieux faire ressortir encore cette diversité. C'est ainsi qu'il parvint à mettre à nu non seulement le contraste initial que j'ai essayé de caractériser, mais plusieurs autres contradictions de détail, lesquelles lui

sont d'ailleurs communes avec trop de nos contemporains pour que son journal ne nous soit pas à tous une façon de miroir personnel.

J'ai montré qu'Amiel sentait se heurter en lui un penseur allemand et un écrivain français, — dualité déjà suffisante à troubler son entier développement. Il se trouvait de plus que, pris à part, ni le penseur n'était d'accord avec lui-même, ni l'écrivain. — Protestant de naissance et d'éducation, établi dans la vieille cité calviniste et mêlé aux disputes intérieures de cette cité, Amiel n'arriva jamais à considérer les questions de dogme d'un point de vue extérieur et désintéressé. Les obscurités morales le préoccupèrent toujours et en particulier le problème du péché. « La question capitale, disait-il, est celle-là. La question de l'immanence, du dualisme, est secondaire. La Trinité, la vie à venir, le paradis et l'enfer peuvent cesser d'être des dogmes, des réalités spirituelles, la forme et la lettre peuvent s'évanouir; la question humaine demeure : Qu'est-ce qui sauve? » Il reprochait à M. Renan son indifférence transcendantale à cet endroit, et il écrivait ces phrases qu'aucun fanatique ne désavouerait : « Il n'est nullement nécessaire que l'univers soit, mais il est nécessaire que justice

se fasse. » Et encore : « Les cieux et la terre peuvent s'anéantir, mais le bien doit être, et l'injustice ne doit pas être. Tel est le *credo* du genre humain. La nature sera vaincue par l'Esprit. L'Éternel aura raison du temps... » D'autre part, cet affamé de justice et de moralité avait subi la discipline de la philosophie moderne, qui se ramène, tant que l'on s'en tient à la méthode uniquement rationnelle, à l'universel déterminisme. Considérée d'après les hypothèses les plus probables de la science de l'esprit, l'âme humaine tout entière est un produit, et, comme telle, nécessitée dans ses moindres mouvements par des causes profondes que le plus souvent elle-même ignore. Une telle théorie, en dépit des plus ingénieux efforts, est exclusive de la notion du bien et de celle du mal, de même que les théories nouvelles sur l'histoire des croyances religieuses sont exclusives de toute révélation, de même que les théories évolutionnistes sur la nature sont exclusives de toute foi au surnaturel. Ce sont ces diverses théories, enveloppées dans l'hégélianisme, qu'Amiel avait rapportées d'Allemagne, et cinquante passages de son journal attestent chez lui l'existence de cette conception scientifique et déterministe de

l'âme et de la nature. Comment concilier de telles tendances avec cet appétit de moralité religieuse qu'il avait gardé si intense et si complet? C'est là un conflit qui n'est pas rare dans notre époque de métamorphose profonde, et que beaucoup résolvent, ou bien par la destruction de l'une des deux tendances ou bien par une volontaire ignorance de leur propre contradiction. Il en est qui se proclament déterministes en théorie, et qui dans la pratique continuent à parler de vice ou de vertu, à supposer le mérite ou le démérite, à reconnaître une valeur absolue aux sanctions sociales. D'autres s'attachent du plus ardent embrassement à la foi ébranlée et ne veulent pas discuter les objections que dirigent contre leurs plus chères croyances les négateurs de l'école nouvelle. C'est la preuve que ni les uns ni les autres ne sont possédés du besoin de voir clair en eux, première marque de l'esprit d'analyse. Amiel, lui, se sentait incapable de résoudre le conflit dont il souffrait, et incapable de ne pas en suivre toutes les péripéties. Il ressemblait, sur ce point, à un physiologiste qui étudie en détail une maladie dont il doit mourir. Il n'hésitait pas à écrire : « La science de la nature laisse-t-elle debout les révélations locales qui

s'appellent mosaïsme, christianisme, islamisme? Ces religions fondées sur un cosmos enfantin et sur une histoire chimérique de l'humanité peuvent-elles affronter l'astronomie et la géologie contemporaine? L'échappatoire actuelle qui consiste à faire la part de la science et de la foi, *de la science qui dit non à toutes les anciennes croyances* et de la foi qui, pour les choses ultra-mondaines et invérifiables, se charge de les affirmer, cette échappatoire ne peut pas tenir toujours.. La science est implacable. Supprimera-t-elle toutes les religions? Celles qui conçoivent faussement la nature, sans doute... » Et presque au même moment il ajoutait: « Mon *Credo* a fondu, mais je crois au bien, à l'ordre moral et au salut... » C'était dire à peu près : j'ai cessé de croire et pourtant je continue de croire; c'était affirmer la présence en lui de deux états inconciliables l'un avec l'autre; mais Amiel était trop véridique et trop lucide pour reculer devant une constatation semblable; — et il demeurait ainsi, un pied dans l'église, un pied dans la science, impuissant à servir et à trahir l'une ou l'autre, voyant nettement son ambiguité, l'exagérant presque à force de s'en rendre compte, homme double et sincère tout ensemble, moderne s'il en

fut par cette dualié si cruellement, si complaisamment consciente.

L'écrivain non plus n'était pas un et simple en lui. Même s'il n'avait pas eu à lutter contre des difficultés de style, la direction de son effort se fût trouvée indécise. Car cet homme, à la véritable nature de protée, ne devait jamais cesser d'être à la fois un poète et un critique. Ce n'est pas que la contradiction soit aussi grande que le préjugé courant l'imagine, sous cette réserve cependant que les doctrines du critique concordent parfaitement avec la nature du poète. Ce n'était pas le cas pour Amiel. Oui, poète, il l'était, et puissamment et profondément, bien que ses vers publiés paraissent médiocres ; cela se reconnaît à certaines phrases de son journal, d'une intense suggestion de beauté. Quelle formule digne de Shelley que celle-ci sur un sentier : « Ce petit sentier, *royaume du vert* !... » Quelle merveilleuse page que celle où il se montre, couché sur une grève sablonneuse du nord, pendant la nuit, contemplant les astres et en proie à ces « rêveries grandioses, immortelles, cosmogoniques, dans lesquelles on porte le monde dans sa poitrine, dans lesquelles on touche aux étoiles, on possède l'infini ! » Quelle admirable entente de la

mysticité de la nature que celle qui lui a permis de dire : « Tout paysage est un état de l'âme. » Qu'a fait Wordsworth que de voir sous cet angle les horizons de son cher district ? Et sans aucun doute, Amiel va devenir un Shelley ou un Wordsworth du bord de son lac, de ses montagnes et de ses glaciers. Mais non. Lorsque le poète se met à sa table pour noter son panthéisme ingénu, les commotions intimes de ses extases, la fantasmagorie de sa vision du monde, l'esthéticien apparaît avec sa doctrine, et il faut bien reconnaître que cette doctrine avait été conçue sous l'influence du jugement d'autrui. Si solitaire par certaines portions de son être, Amiel se trouvait, par d'autres, engagé dans un cercle d'amis très instruits et très intelligents auxquels, dans sa magnanimité intellectuelle, il donnait souvent raison contre ses propres aspirations. Lorsqu'il commençait de composer, il apercevait d'avance leur jugement. C'est bien, semble-t-il, la plus déplorable condition pour écrire. Stendhal disait que, de confrère à confrère, les éloges sont des certificats de ressemblance. Sans aller jusque-là, il est permis de dire que les plus subtils et les plus désintéressés de nos amis peuvent se tromper du tout au tout sur le rôle que joue chacune de nos compositions

dans le développement de notre esprit. Le talent, pareil en cela aux créatures de chair et d'os, traverse de profitables maladies desquelles il doit sortir mieux armé, plus capable d'atteindre à une forme supérieure. Il s'abandonne à des erreurs qui lui seront utiles, il tente des expériences dont l'insuccès fera son éducation. Mais ces maladies, ces erreurs, ces expériences, qui donc est assez avant dans le secret de notre existence spirituelle pour en comprendre la nécessité ? Qui donc peut nous les conseiller ou nous les déconseiller en pleine connaissance de cause ? Aussi, le meilleur parti à prendre pour un artiste est-il de tenir comme non avenues toutes les critiques faites sur son œuvre, de s'abandonner entièrement à cette sorte d'instinct de conservation qui est en lui et le pousse tantôt dans un sens, tantôt dans un autre. Cet instinct-là lui révèle des besoins profonds de sa pensée en travail, inconnus de lui-même et à plus forte raison des autres. Son esthétique sera d'autant plus féconde qu'il l'aura réduite à la mesure de son pouvoir créateur. Il y a dans toute énergie productrice quelque chose de mystérieux et de sacré qu'il importe de considérer comme au-dessus de la discussion et du jugement. Amiel ne paraît pas avoir procédé

ainsi ; il se demandait, une fois un livre achevé : « Qu'en pensera celui-ci et celui-là ?... » Par suite, il se le demandait en composant son livre. Il y a certes une place inguérissable de l'amour-propre à laquelle peuvent nous frapper tous ceux qui le veulent ; il leur suffit de nous appliquer la méthode de la critique négative, qui consiste à chercher ce qui nous manque au lieu de voir ce que nous avons. Du moins que notre intelligence ne subisse pas le contre-coup de cette mesquine douleur ! Amiel, avec sa trop lucide analyse, fut la victime d'une trop complète vision des jugements portés sur son œuvre écrite. Il ne composait point pour se faire plaisir, comme il écrivait ses confidences, mais pour obéir à des règles d'art issues d'autrui, et c'est la cause de l'étonnante différence qui se constate entre ses travaux volontaires et le travail spontané de cet incomparable journal.

Pourrait-on cependant imaginer que son développement eût été autre ? Hélas ! nos facultés exercent sur nous une tyrannie qui ne permet même pas à ceux qui étudient notre existence de concevoir des hypothèses réparatrices. Ce dont il aurait fallu guérir Amiel pour le sauver de tous ses malheurs, était précisément le don de

supériorité qui le rend si passionnément intéressant. Cet esprit d'analyse qui l'a conduit à exaspérer les contradictions de sa destinée l'aurait conduit à exaspérer les contradictions de toute destinée. C'est qu'il y a, en définitive, un antagonisme foncier entre cet esprit d'analyse et la vie, puisque toute vie repose sur une base d'inconscience et que précisément l'esprit d'analyse tend à détruire de plus en plus cette inconscience chez ceux qu'il domine. Il arrive parfois que la poussée de la sève intérieure est plus forte, et alors l'esprit d'analyse est impuissant à l'attaquer. Souvent même il l'active. Stendhal en a fourni un surprenant exemple, qui s'explique mieux si l'on songe au genre d'habitudes que sa jeunesse lui avait imposées. Il ne faut jamais oublier, quand on parle de lui, qu'il avait fait la guerre et suivi des armées quinze années durant. Vraisemblement, la nécessité d'agir beaucoup, de se résoudre, de manier les hommes, de pratiquer ses observations, fit équilibre à sa manie de l'analyse, et empêcha que la Némésis ne triomphât tout de suite, cette cruelle déesse qui veut que nous mourions de ce dont nous avons vécu et que nos supériorités avortent sans cesse en défauts. Mais chez Amiel, personnage sédentaire et qu'aucun

sursaut brutal ne tira violemment hors de lui-même, l'équilibre n'exista jamais. Ce contemplateur acharné de lui-même se trouve ainsi démontrer d'une façon effrayante le caractère meurtrier que peut revêtir le sens intime. Son journal, que nous lisons avec un si vif intérêt, fut l'instrument quotidien du meurtre. Il ne se soulageait pas en y décrivant sa misère ; il s'y blessait et s'y envenimait, comme aux pointes d'une ceinture de pénitence. Il s'y retournait dans son sang répandu. « L'analyse, s'écriait-il lui-même, tue la spontanéité. *Le grain moulu en farine ne saurait plus ni germer ni lever...* » métaphore frappante et qui, d'une image, explique mieux que tous les commentaires la pulvérisation de volonté dont il fut la victime.

III

DANS LE RÊVE

Il semble qu'il y ait dans la vie spirituelle comme une loi de balancement des organes et que l'impuissance de certaines de nos facultés

produise un développement intense de certaines autres. L'Amiel faible et vaincu que nous venons de voir écrasé par le réel, et incapable de se concentrer en une volonté affirmative et créatrice, cet Amiel hésitant, vacillant, morbide, eut son royaume autre part, et cette victime de la vie fut, plus encore que Tourguéniev, un des princes de cet étrange empire où les triomphateurs d'ici-bas ne pénètrent guère : — le rêve. Il fut pareil sur ce point encore au prince danois dans lequel Shakespeare, avec la divination magique de son génie, a incarné par avance toutes les âmes de cette race. Il n'a pas su agir, lui non plus, cet Hamlet maladif que le fantôme de son père est venu pourtant prendre par la main sur la terrasse d'Elseneur. La funèbre apparition n'a pu déterminer la volonté de ce jeune homme ; et comme ils souriraient de pitié, devant lui, le Maure Othello et le roi Lear, eux chez qui toute pensée se résout en acte et qui n'hésitent pas à condamner l'un sa femme, l'autre sa fille chérie, sur un simple soupçon qu'une parole a éveillé ! Leur machine nerveuse ignore les complications infinies, et le brusque passage de l'idée au fait s'accomplit trop vite pour qu'ils aient jamais temporisé. Ils voient une image et

ils marchent droit sur elle. Chez Hamlet, au contraire, c'est le fait qui devient une occasion d'idée. Mais aussi avec quelle facilité ce temporisateur éternel découvre derrière le décor changeant de la vie les causes profondes, l'inconnaissable principe, l'obscur abîme de mystère et de silence qui se dissimule dans tout être et dans toute chose! Je l'imagine, tandis qu'Ophélia se jette dans la rivière qui va la noyer, assis sur la berge de la rive, à cent pas plus haut, les yeux fermés, écoutant la rumeur de l'eau qui passe et comprenant la parole d'ineffable mélancolie ainsi soupirée à travers les joncs penchants. Tourguéniev, dans un très curieux morceau de critique, a écrit qu'Hamlet tenait certainement son journal intime. C'est qu'aussi bien il a dans sa malheureuse tête de quoi noircir autant de pages que son frère moderne Amiel. L'inassouvi don Juan, l'inquiet docteur Faust sont les types de l'infatigable activité qui pousse l'homme énergique à changer sans cesse, même à travers les enivrements de l'amour et les extases du savoir. Hamlet demeure le type de l'irrésistible invasion du rêve, qui, même à l'heure des épées tendues, du poison versé, du furieux combat, immobilise tout à coup le visionnaire dans une

hallucination captivante, dont rien ne l'éveillera jamais tout à fait.

Mais quel rêve? Il ne s'agit pas ici de ce romanesque et charmant pouvoir de refaire sa vie par l'imagination qui déborde en nous durant l'adolescence et nous console presque du mal d'exister. Pas une seule fois Hamlet ne se surprend à concevoir une suite d'événements autre que celle dont il est victime, un monde enchanté à la place de ce « dur monde », — où il aimerait Ophélia sans défiance, où il embrasserait sa mère sans horreur. Sa destinée est devant lui, comme une tête de Méduse. L'épouvante le pétrifie à ce spectacle. Mais d'imaginer des boucles de cheveux là où il entend siffler des vipères, il ne l'essaie même point. De même Amiel ne se complaît pas au recommencement idéal d'une fortune qu'il sait à jamais manquée. Il connaît la misère dont il meurt et ses causes profondes, « son indifférence pour sa personne, pour son utilité, son intérêt, son opinion du moment... son impuissance à conserver le préjugé d'une forme, d'une nationalité et d'une individualité quelconques... » Mais il ajoute aussitôt : « Qu'importe tout cela? » Et encore : « Se gendarmer contre le sort, se débattre pour échap-

per à l'issue inévitable, c'est presque puéril ». Et encore : « Tu auras vécu, et la vie consiste à répéter le type humain et la ritournelle humaine comme l'ont fait et le feront aux siècles des siècles des légions de tes semblables... » Non, le rêve qui hante Amiel n'est, pas plus que celui qui hantait Hamlet, une vision réparatrice. C'est le dangereux et singulier pouvoir qui se trouve à la racine de toutes les métaphysiques, de tous les mysticismes, de toutes les religions, et qui consiste dans une sorte d'identification instinctive de notre esprit avec l'esprit de la nature. Voici comment on peut se représenter le dessin de ce phénomène psychologique et s'en expliquer la naissance. — Un objet quelconque étant donné, il est certain que sa réalité implique le concours d'une quantité indéfinie d'événements. Une fleur qui pousse sur une haie suppose tout l'univers, et de même un animal qui paît dans un champ, et de même encore l'homme qui regarde cette fleur, cet animal, cette prairie. Ce sont des effets que supportent des causes innombrables. Le savant qui raisonne délimite sa recherche aux plus prochaines d'entre ces causes, et il emploie pour les découvrir les procédés des méthodes de précision. Il est, au contraire, des

intelligences qui se plaisent à se représenter les plus lointaines d'entre ces causes et à s'abandonner, devant l'objet qu'elles contemplent, à d'interminables associations d'idées. Ces intelligences-là ne raisonnent pas, elles rêvent. — Cette première étape conduit bientôt à une disposition d'esprit plus compliquée. Cette innombrable suite d'idées qu'un objet quelconque éveille en nous ressemble, par analogie, à l'innombrable suite de formes que la nature a dû produire pour amener cet objet au jour. Nous pouvons donc nous représenter que la pensée cachée à l'intérieur du monde et dont tous les êtres sont des moments, procède comme notre propre pensée. Il nous suffit, pour nous assimiler à elle, de nous laisser aller à cette efflorescence continue d'images que suscite une contemplation vague et prolongée. Le temps s'abolit pour nous et l'espace; la chaîne indéfinie des causes se déroule dans un éclair, et nous nous trouvons affranchis des limites de notre propre personne par la vue soudaine de l'universelle connexité. — Nous entrons alors dans un troisième état, consécutif au précédent, et qui consiste à sentir que, prises en leur substance, les formes qui peuplent le monde n'ont pas plus de solidité durable que les images

qui peuplent notre cerveau. Ne sont-elles pas, comme ces images, sans cesse en train de s'effacer pour être remplacées par de nouvelles? Que restera-t-il, après un peu de temps, des unes et des autres, sinon le même résidu d'ombre et de nuit? A ce moment, le rêve a fini son travail d'intoxication spirituelle; tout s'évanouit et se confond dans l'intelligence, que noie une vapeur et qui s'abîme dans un néant tout ensemble torturant et délicieux.

Amiel a connu ces trois étapes et les trois états qui leur correspondent. Il en a donné des descriptions qui demeureront un document essentiel pour quiconque se préoccupera du problème si mal étudié de la sensibilité intellectuelle. Ces pages éclairent d'une lueur incomparable les limbes psychiques où s'élabore le germe des vastes chimères d'un Hegel et d'un Spinoza. Le malheureux Amiel était de la grande race de ceux que tourmente la sensation palpable de leur identité avec l'univers. Voulez-vous comprendre sous quel angle lui apparaissait le plus petit, le plus vulgaire détail, lisez le passage où il décrit une fête de nuit sur l'esplanade d'une ville de bains de mer en Hollande. Vous devinez la scène : un orchestre de casino ronfle bruyam-

ment, les promeneurs fument, les promeneuses bavardent, une béatitude animale flotte dans l'air, où monte la rumeur monotone de l'océan. « Mille pensées, dit Amiel, erraient dans mon cerveau. Je songeais à ce qu'il fallait d'histoire pour rendre possible ce que je voyais : la Judée, l'Egypte, la Grèce, la Germanie et tous les siècles, de Moïse à Napoléon, et toutes les zones, de Batavia à la Guyane, avaient collaboré à cette réunion. L'industrie, la science, l'art, la géographie, le commerce, la religion de tout le genre humain se retrouvent dans chaque combinaison humaine, et ce qui est là sous nos yeux sur un point est inexplicable sans tout ce qui fut, *L'entrelacement des dix mille fils que tisse la nécessité pour produire un seul phénomène est une intuition stupéfiante.* » — Reconnaissez-vous la profonde justesse de l'épigramme de Stendhal, qui disait que, sur un Allemand en train de rêver, une feuille qui tombe et la chute d'un empire produisent la même impression ? — Et voyez comme aussitôt la seconde étape est atteinte, celle où l'homme ne distingue plus le jeu de sa pensée du jeu de la nature : « Si l'histoire de l'esprit et de la conscience est la moelle même et l'essence de l'être, alors, être acculé à la psychologie,

même à la psychologie personnelle, ce n'est pas être sorti de la question, c'est être dans le sujet, au centre du drame universel. Tout peut nous être enlevé ; *si la pensée nous reste, nous tenons encore par un fil magique à l'axe du monde.* » — Suivez maintenant le passage de cette étape à la troisième. Tout se vaporise dans Amiel et autour de lui : « La nature, dit-il, n'est qu'une Maïa... Chaque civilisation est comme un rêve de mille ans, où le ciel et la terre, la nature et l'histoire apparaissent dans une lumière fantastique et représentent un drame que projette l'âme enivrée, j'allais dire hallucinée. » Et il trouve des formules pour décrire les inertes délices de cette vision, égales en éloquence à celles que de Quincey rencontrait pour peindre l'étrangeté de ses songes d'opium : « La fantasmagorie de l'âme me berce comme un yôghi de l'Inde, et tout devient pour moi fumée, illusion, vapeur, même ma propre vie. Je tiens si peu à tous les phénomènes, qu'ils finissent par passer sur moi comme des lueurs et s'en vont sans laisser d'empreinte. La pensée remplace l'opium. Elle peut enivrer tout éveillé et diaphanéiser les montagnes et tout ce qui existe. . »

Celui qui s'accoutume à considérer ainsi et

l'univers et lui-même dans un pareil brouillard de songe, ne saurait s'empêcher d'aboutir à une mélancolie inguérissable; à ses yeux, toutes les choses apparaissent comme vides et vaines, tout s'écoule, tout s'efface, rien n'existe d'une existence réelle. A quoi bon continuer indéfiniment à jouer un rôle inutile dans cette comédie dépourvue de sens qui est la vie? Pourquoi prolonger cette vanité douloureuse? En dépit des préoccupations morales qui font contre-poids à ce dégoût, le journal d'Amiel laisse deviner un penchant de plus en plus prononcé pour le bouddhisme, et, il faut bien écrire le mot, pour le pessimisme. Je dis un penchant, car Amiel n'est pas un pessimiste déclaré, systématique et dogmatique. Mais peut-être n'y a-t-il de pessimisme véritablement sincère que celui qui se résume dans une disposition d'âme et non dans une doctrine. Le problème de la valeur du monde et de la vie est avant tout un problème sentimental qu'il faut résoudre par une solution sentimentale. C'est au nom du moi que nous pouvons conclure à la bienfaisance ou à la malfaisance de la nature, car ce n'est pas une existence abstraite dont nous discutons la bonté ou la cruauté. C'est *notre* existence qui est en jeu,

et celle de *nos* semblables. Précisément parce que le pessimisme relève du cœur bien plutôt que de la raison, il ne saurait guère avoir le caractère absolu des solutions rationnelles. Comme toutes nos émotions, il est variable et susceptible d'une infinité de nuances et de degrés. Il y a, si l'on veut, pour emprunter une expression aux mathématiques, un pessimisme idéal, limite suprême des pessimismes particuliers, dont tous se rapprochent et que pas un n'atteint. Ainsi s'expliquent bien des inégalités d'énergie dans l'affirmation que la vie ne vaut pas la peine d'être vécue, et bien des différences dans la manière d'interpréter cette affirmation. Un pessimiste peut n'être pas un révolté. Dans une prison qui enferme des condamnés à mort, il y a place pour vingt manifestations de caractères. Entre ces vaincus qui attendent l'échafaud, les uns se lamentent et les autres jouent; il en est qui rêvent et qui se souviennent, d'autres qui boivent et qui oublient. Dans le cachot moral où le pessimisme verrouille ses victimes, un libre champ est donné de même aux divers tempéraments. Amiel, lui, fut un pessimiste tendre, comme Schopenhauer fut un pessimiste féroce. Le penseur de Genève aboutit de bonne heure à un re-

noncement triste et doux, qui fait songer à une languissante agonie dans une chambre remplie de fleurs. Il se disait bien qu'il allait se perdre « dans les sables, comme le Rhin ». Les mots de satiété, de lassitude, d'accablement, d'abdication se retrouvaient chaque matin sous sa plume quand il cherchait à rendre son état intérieur. Mais cela n'allait pas sans une volupté vague, celle qu'on imagine à des mânes paisibles, la volupté des fantômes que Virgile nous montre enveloppés du silence et du crépuscule élyséens. Amiel n'a-t-il pas dit : « Je suis fluide comme un fantôme que l'on voit, mais qu'on ne peut saisir. Je ressemble à un homme, comme les mânes d'Achille, comme l'ombre de Créuse ressemblaient à des vivants. Sans avoir été mort, je suis un revenant. Les autres me paraissent des songes, et je suis un songe aux autres. »

Encore sur ce point, et par cet amour de la volupté du songe. cet étrange solitaire, exemple saisissant de ce que peuvent produire plusieurs influences éparses dans notre atmosphère, nous présente le type extrême d'une des maladies de l'âme contemporaine. Dans notre âge de science et d'industrie, l'appétit de l'au-delà subsiste toujours. Il se fait seulement plus rare et plus mor-

bide par sa difficulté à se satisfaire. Le signe le plus extraordinaire de l'intensité actuelle de ce goût du rêve est la prédominance que la musique a prise chez nous depuis ces dernières années, parce qu'elle est le plus vague de tous les arts, le plus capable de conduire l'imagination dans l'incertain et l'indéterminé de la fantaisie. Nous avons vu à l'occasion de M. Dumas, cet énergique et ce volontaire, que le mysticisme était le terme de beaucoup de pensées modernes, — et voici que nous retrouvons le même mysticisme chez Amiel, le moins volontaire des hommes, le moins semblable à l'auteur de l'*Ami des femmes*, et voici, que, plus près encore de nous, une génération se lève dont les chefs de file sont plus voisins du mysticisme qu'on ne l'a été en France depuis le commencement du siècle. Le livre que M. J.-K Huysmans publiait l'autre année, sous le titre significatif d'*A rebours*, ne saurait être considéré comme un simple paradoxe par ceux qui lisent de près les journaux littéraires des tout jeunes gens, seuls documents qui nous renseignent un peu sur les secrètes tendances de ceux qui commencent. Ce personnage bizarre, ce Des Esseintes du romancier, qui veut vivre en effet à rebours de la nature,

dans l'artifice et dans le rêve, est bien le frère de ceux qui écrivent, dans les journaux dont je parle, des vers à demi catholiques, de la prose toute en nuances indéfinissables, de ceux qui se proclament, comme Baudelaire, des décadents et qui semblent n'appartenir à aucun milieu réel. Visiblement, ils n'ont plus le souci de rendre dans leur art la vérité de la vie; c'est vers le rêve qu'ils sont tournés, et la sensation même devient pour eux un instrument de chimère. Ne croyez pas que ce soit uniquement l'excentricité de quelques héros de cénacles. Il y a là un des indices, entre mille, du malaise profond dont le cœur de l'homme moderne est tourmenté. D'où dérive ce malaise et pourquoi ce déséquilibre psychologique dans une société plus comblée que ne le fut aucune autre? Y a-t-il une grande loi méconnue par notre civilisation? Ou bien toute civilisation est-elle quelque chose de trouble par essence et qui ne saurait durer sans souffrir? Qui répondra aux redoutables questions que nous pose ainsi brusquement et à toute rencontre notre âge de doute?... Ces questions, dans lesquelles se résume la série de ces études, nous les avons retrouvées au terme de chacune d'entre elles. Il est presque doux de clore du moins cette série

sur l'image du touchant Amiel, car l'histoire de cet homme si voisin de nous par son cosmopolitisme, son excès d'analyse et son besoin de songe, a ceci de consolant qu'elle prouve que, même dans les plus cruelles maladies morales, l'âme peut conserver sa noblesse et agoniser, comme une belle et pure jeune femme, sans une laideur, sans une souillure.

TABLE

Achevé d'imprimer

Le dix-huit novembre mil huit cent quatre-vingt-ciuq

PAR

ALPHONSE LEMERRE

25, RUE DES GRANDS-AUGUSTINS

A PARIS

A LA MÊME LIBRAIRIE

OEUVRES

DE

Paul Bourget

Édition in-18 jésus

La Vie inquiète *(Poésies)* 1 vol. . . . . 3 »

Edel *(Poème)* 1 vol. 3

Les Aveux *(Poésies)* deuxième édition. 1 vol. . . . . . . 3 »

Essais de Psychologie contemporaine. *Baudelaire — M. Renan — Flaubert — M. Taine — Stendhal.* Quatrième édition. 1 vol. 3 50

L'Irréparable. *L'Irréparable — Deuxième Amour — Profils perdus.* Quatrième édition. 1 vol. 3 50

Cruelle Énigme. Quatorzième édition. 1 vol. 3 50

Édition elzévirienne

Poésies (1872-1876) *Au bord de la Mer — La Vie inquiète Petits Poèmes.* 1 vol. . . . . 6 »

En préparation :

Crime d'Amour, *roman.*

Les Nostalgiques, *poésies.*



Paris. — Imp. A. Lemerre, 25, rue des Grands-Augustins.

Bourget

Nouveaux essais de psychologie contemporaine.

